

А. Д. Улыбышев

Новая биография Моцарта

Том 1-3

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
А11

A11 **А. Д. Улыбышев**
Новая биография Моцарта: Том 1-3 / А. Д. Улыбышев – М.: Книга по Требованию, 2013. – 454 с.
ISBN 978-5-458-08444-4

Новая биография Моцарта.А. Д. Улыбышева. Перевод М.Чайковского.С примечаниями Г. Лароша и статьёю его же "О жизни и трудах Улыбышева".

- 903601-

ISBN 978-5-458-08444-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint



В. А. МОЦАРТЪ.

*По семейному портрету въ Моцартеумъ
въ Зальцбургъ*

Гравировано и печатано въ скоропечатнѣ П. Юргенсона.

НОВАЯ БІОГРАФІЯ МОЦАРТА

А. Д. УЛЫБЫШЕВА.

Переводъ

М. Чайковскаго

съ примѣчаніями Г. ЛАРОША.

и статьею его-же «О жизни и трудахъ Улыбышева».

Томъ I — 3.

Собственность издателя

Москва у П. Юргенсона.

С.-Петербургъ у И. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

1890.

Паровая скоропечатня ноть П. Юргенсона въ Москвѣ.

НОВАЯ БІОГРАФІЯ
МОЦАРТА

А. Д. Улыбышева.

ОГЛАВЛЕНИЕ

О жизни и трудахъ А. Д. Улыбышева.....	3
Предисловіе автора.....	17
Жизнеописание Моцарта Глава I.....	23
1756 — 1762.....	23
Глава II.....	26
1762 — 1763.....	26
Глава III.....	29
1763 — 1766.....	29
Глава IV.....	34
1766 — 1768.....	34
Глава V.....	40
1769 — 1771.....	40
Глава VI.....	49
1771 — 1775.....	49
Глава VII.....	52
1775 — 1777.....	52
Глава VIII.....	55
1777 — 1778.....	55
Глава IX.....	63
1778.....	63
Глава X.....	72
1778 — 1779.....	72
Глава XI.....	75
1779 — 1780.....	75
Глава XII.....	77
1780 — 1781.....	77
Глава XIII.....	81
1781.....	81
Глава XIV.....	84
1781 — 1782.....	84
Глава XV.....	89
1782 — 1784.....	89
Глава XVI.....	91
1785 — 1786.....	91
Глава XVII.....	95
1786 — 1788.....	95
Глава XVIII.....	99
1788 — 1789.....	99
Глава XIX.....	105
1789 — 1791.....	105
Глава XX.....	106
1791.....	106
Глава XXI.....	109
1791.....	109
Глава XXII.....	111
1791.....	111

Приложеніе. Изложеніе Полемики о подлинности и объ историческомъ происхожденіи Реквіема Моцарта.	113
Примѣчаніе къ первой выноскѣ на стр 166.....	136
ВСТУПЛЕНІЕ.	140
МИССІЯ МОЦАРТА. Общія черты характера его личности и произведеній.....	205
Его судьба.....	205
ИДОМЕНЕЙ, ЦАРЬ КРИТСКІЙ или ИЛІЯ и ИДАМАНТЬ.	236
Греческая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.....	236
Misericordias Domini.....	251
Офферторіумъ.....	251
Похищеніе изъ Сераля.....	259
Комическая опера въ 3 актахъ.	259
Свадьба Фигаро.	286
Опера – буффъ въ четырехъ дѣйствіяхъ.	286
Il dissoluto punito или Донъ-Жуанъ.....	301
Опера-буффъ въ двухъ дѣйствіяхъ.	301
СКРИПИЧНЫЕ КВИНТЕТЫ.	352
СИМФОНІИ.....	362
Различныя сочиненія для пѣнія съ аккомпаниментомъ клавесина.....	376
Реставрированныя партитуры Генделя.....	380
COSI FAN TUTTE.	389
Опера – буффъ въ двухъ дѣйствіяхъ.	389
ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА.....	400
Большая опера въ двухъ дѣйствіяхъ.....	400
МИЛОСЕРДІЕ ТИТА.	418
Опера-seria въ двухъ дѣйствіяхъ.	418
Увертюра Волшебной Флейты.....	428
РЕКВИЕМЪ.	435
ЗАКЛЮЧЕНІЕ.	448

О ЖИЗНИ И ТРУДАХЪ А. Д. УЛЫБЫШЕВА.

«Не будучи ни французомъ, ни литераторомъ, ни музыкантомъ, Улыбышевъ написать литературное произведеніе на французскомъ языкѣ, имѣющее предметомъ музыку.»

Такъ безошадно осудилъ отечественнаго дилеттанта одинъ мой пріятель, бесѣдуя со мной о настоящей книгѣ. Если бы приговоръ былъ настолько же справедливъ насколько онъ строгъ, издательская фирма П. Н. Юргейсона сдѣлала бы немалую ошибку предлагая публикѣ переводъ сочиненія мертворожденнаго уже въ подлинникѣ. Возможно ли ожидать чтобы въ восьмидесятыхъ годахъ нашего столѣтія принесла удовольствіе или пользу книга, ничѣмъ не оправдывавшая свое существованіе даже и въ сороковые годы, когда она была напечатана? Позволю себѣ однакоже думать что собесѣдникъ мой былъ строгъ не вмѣру.

Изъ трехъ его обвиненій первое — что Улыбышевъ писалъ на языкѣ ему чуждомъ, — менѣе всего можетъ быть опровергнуто или даже смягчено. Авторъ нашъ, дѣйствительно, не принадлежитъ къ числу тѣхъ русскихъ которые пишутъ по французски «какъ настоящіе французы.» Вудущій біографъ Моцарта всю свою молодость прослужилъ въ Министерствѣ Иностранныхъ Дѣлъ и даже чуть не сдѣлался посланникомъ. Одинъ изъ отечественныхъ историковъ этого учрежденія недавно упрекалъ его въ томъ что оно, пренебрегая истинными интересами Россіи, всѣ свои заботы сосредоточивало на изящномъ французскомъ слогѣ. Рѣчь шла о времени графа Нессельроде, при которомъ именно и служилъ Улыбышевъ. Если въ этотъ періодъ чиновники министерства, дѣйствительно, составляли каждый маленькаго Поль-Луи Курье, то Улыбышевъ представляетъ примѣръ къ правилу что въ семьѣ не безъ уroda. Онъ скорѣе подтверждаетъ собою весьма распространенный на западѣ предрасудокъ, въ силу котораго изъ всѣхъ видовъ французскаго языка наихудшій есть именно тотъ который для собственныхъ надобностей изобрѣли дипломаты. Замѣчательно впрочемъ что недостатокъ слога виденъ только въ той книгѣ которою нашъ авторъ стяжалъ себѣ похвалы и знаменитость, т. е. въ *Новой Біографіи Моцарта*; та же которая навлекла на него одиѣ нападки и глумленія его *Бетховенъ* написана не въ примѣръ чище и правильнѣе. Я не имѣю по этому предмету никакихъ источниковъ, но очевидно что смѣсь французскаго съ нижегородскимъ, на которой написанъ *Моцартъ*, есть діалектъ самого Улыбышева во всей его неприкосновенности, тогда какъ сравнительно гладкій языкъ *Бетховена* скорѣе всего заставляетъ предполагать энергическую и повсемѣстную корректуру, сдѣланную лицомъ мнѣ неизвѣстнымъ.

Но намъ, по крайней мѣрѣ въ настоящую минуту, нѣтъ дѣла до *Бетховена*, а только до *Новой Біографіи Моцарта*, и здѣсь, повторяемъ, нашъ зонітъ въ значительной мѣрѣ правъ: *Новая Біографія*, дѣйствительно, написана лицомъ не знавшимъ по французски. Какъ видно изъ предисловія самого автора, приложеннаго къ настоящему изданію, онъ въ выборѣ языка руководствовался не столько вкусомъ сколько горькою необходимостью, такъ что и въ данномъ случаѣ представляются весьма вѣскія смягчающія обстоятельства.

Перехожу ко второму пункту обвиненія. Пріятель мой говоритъ что Улыбышевъ не былъ литераторомъ.

Такъ какъ вопросы подобнаго рода никогда не рѣшаются количествомъ, то для меня очевидно не годится указывать на массу написаннаго Улыбышевымъ, какъ по французски, такъ и по русски. Постоянно налить изъ ружья не значитъ быть хорошимъ стрѣлкомъ, и изводить массу писчей бумаги, хотя несомнѣнно полезно для промышленности, нуждающейся въ сбытѣ, но для литературы можетъ быть и полезно и нѣтъ. Я думаю что за всѣми уступками которыя можно сдѣлать противникамъ нашего автора, у него все еще останутся права на званіе писателя. Вопросъ не весь въ достоинствѣ формы, въ пластическомъ талантѣ, въ силѣ и упругости логическаго мышленія. Всѣмъ этимъ Улыбышевъ бѣденъ; онъ рассказываетъ вяло и многословно; объективное изображеніе вещей и людей ему недоступно; онъ совсѣмъ не художникъ. Это было бы не бѣда, еслибъ онъ задался сухимъ ученымъ трактатомъ, но ему напротивъ хочется плѣнять и трогать

сердца. Мѣстами онъ гонится за граціей и легкостью, онъ покушается порхать. Порханіе его тяжеловѣсно. Это въ большинствѣ случаевъ то беззубое французское любезничанье, которое такъ памятно читателямъ фельетоновъ покойнаго *Θ. М. Толстаго* (*Ростислава*). *Ростиславъ*, нѣтъ сомнѣнія, выросъ и окрѣпъ на чтеніи *Улыбышева*; оба они были плохіе остряки, плохіе поэты, и (что для нихъ всего пагубнѣе) плохіе популяризаторы. Не доставляя читателю наслажденія формой, порою раздражая его неудачными покушеніями на шутливость, безвкуснымъ щегольствомъ фразой, *Новая біографія Моцарта*, съ другой стороны, не питаетъ его крѣпкою, зрѣлою, строго-развитою мыслью. *Улыбышевъ* по своему былъ человѣкъ образованный; онъ повидимому кое-что прочелъ изъ нѣмецкихъ философовъ; его мысль работала и влекла его къ созданію своей собственной философіи исторіи музыки (о которой рѣчь впереди); то и дѣло видны у него разные обрывки энциклопедическихъ свѣдѣній, свидѣтельствующіе если не объ основательномъ знаніи, то по крайней мѣрѣ о живомъ интересѣ, съ какимъ онъ относился къ вещамъ; особенно часто встрѣчаются ссылки на русскую исторію, очевидно имъ любимую. Въ вопросахъ музыкальной эрудиціи онъ со слѣпымъ довѣріемъ подчинился *Фетису*, что его спасло отъ многихъ затрудненій и промаховъ. Было бы смѣшно его упрекать въ томъ что онъ не имѣетъ и десяти тысячной доли учености *Фетиса*: въ русской провинціи негдѣ было ее пріобрѣтать, да и самъ *Улыбышевъ* съ мужественною честностью всегда говоритъ что онъ знаетъ недостаточно и чего совсѣмъ не знаетъ. Но не имѣя *фетисовской* учености, нашъ авторъ наслѣдовалъ отъ своего учителя духъ догмата, духъ произвольныхъ, симметрическихъ построеній, къ которымъ подгоняется дѣйствительный фактъ, и подгоняется съ неизбѣжными въ этихъ случаяхъ натяжками и искаженіями. Та часть его труда, которою онъ вѣроятно гордился всего болѣе, составляетъ самый бесполезный и устарѣлый въ немъ моментъ: я разумѣю только что упомянутую философію исторіи музыки.

Нигдѣ у *Улыбышева* не видно признаковъ глубокаго и гибкаго ума; онъ и въ другихъ болѣе благоприятныхъ условіяхъ развитія не сдѣлался бы для музыки тѣмъ чѣмъ были *Сентъ-Бѣвъ* или *Юліанъ Шмидтъ* для литературы. Но, повторяю, писатель заключается не весь въ тѣхъ достоинствахъ формы, которыми можно плѣнить читателя празднаго и лѣниваго, или въ той крѣпости мысли которою можно подчинять читателя серіознаго и вдумчиваго: кромѣ изложенія, кромѣ мысли есть еще чувство, и все значеніе *Улыбышева* въ той горячій и могущественной любви, которая яркимъ свѣтомъ озаряла его путь, которая составляетъ силу и красоту его книги и придаетъ ей живучесть и въ наши дни. Да, и въ наши дни, когда поколѣніе первыхъ и друзей и недруговъ автора давно сошло въ могилу, а успѣхи исторіи музыки сдѣлали ее неузнаваемою сравнительно съ тѣмъ, чѣмъ она была во время *Новой Біографіи*, священный огонь энтузіазма согрѣвающій ее дѣлаетъ ее цѣннымъ вкладомъ въ музыкальную литературу, источникомъ поученія для современныхъ артистовъ. Чувство подсказываетъ *Улыбышеву* вѣрное сужденіе, заставляетъ его благоговѣть передъ нетлѣнными красотоми гениальныхъ твореній прошлаго и съ отвращеніемъ смотрѣть на мишуру и посредственность въ изобиліи окружающія его. Чувство, одно чувство поддерживаетъ и выручаетъ *Улыбышева* тамъ гдѣ его самодѣльная философія готовитъ ему западни.

Перехожу къ третьему пункту обвиненія. Читатель предчувствуетъ что здѣсь я діаметрально разойдусь съ обвинителемъ. *Улыбышевъ* именно *былъ* музыкантъ. Я готовъ совершенно игнорировать, тѣ мѣста *Новой Біографіи*, гдѣ онъ выставляетъ на видъ свою собственную опытность въ дѣлѣ теоріи музыки, свои практическія занятія гармоніей и контрапунктомъ. Очень можетъ быть что гармонистъ онъ былъ плохой, что контрапунктъ его былъ какой нибудь фантастическій, самодѣльный. Такъ какъ онъ публично композиторомъ не выступалъ, то для уличенія его въ невѣжествѣ нѣтъ вещественныхъ доказательствъ. Изъ его собственныхъ показаній скорѣе достойны вниманія тѣ въ которыхъ онъ себя изображаетъ скрипачемъ и квартетистомъ, перечисляетъ классическія произведенія исполнявшіяся въ Нижнемъ по его иниціативѣ. Но зачѣмъ намъ вѣрить или не вѣрить ему на слово, когда передъ нами печатный документъ? Когда я говорилъ что *Улыбышевъ* вполне достоинъ званія музыканта, я имѣлъ въ виду именно *Новую Біографію* и

Бетховена, даже *Бетховена* гораздо больше чѣмъ *Новую Біографію*. Для читателей того поколѣнія которое нынѣ сидитъ въ консерваторіяхъ и университетахъ, заглавія эти не говорятъ ничего. Но читатели моего поколѣнія и немного постарше, люди бывшіе молодыми въ шестидесятихъ годахъ и помнящіе пятидесятые, а потому помнящіе и полемику вызванную Улыбышевымъ, вѣроятно въ большинствѣ улыбнутся прочитавъ что я придаю серіозное значеніе такой парадоксальной книгѣ какъ *Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs*. Прежде чѣмъ говорить въ частности о ней, я хочу сказать нѣсколько словъ о музыкантѣ вообще и возразить на предразсудокъ весьма распространенный. Насколько это было возможно въ Россіи тогдашняго времени, (не говорю въ деревенской глуши, ибо Улыбышевъ живалъ и въ Петербургѣ), авторъ *Новой Біографіи* готовился къ своему труду усердно и настойчиво. Его начитанность въ литературѣ исторіи музыки весьма почтенна. Само собою разумѣется что онъ не рылся въ пыли монастырскихъ и царскихъ библиотекъ, не списывалъ рукописей, не дѣлалъ открытій; онъ жилъ въ Россіи и долженъ былъ выписывать печатныя изданія изъ-за границы. Принимая въ соображеніе что *Біографія* писалась въ тридцатыхъ годахъ, можно даже сказать, что онъ въ извѣстномъ смыслѣ стоялъ на уровнѣ своего врѣмени. Нашъ авторъ постоянно называетъ Бѣрнея, Форкеля, Фетиса, Кизеветтера; еслибъ эти имена служили ему для пустаго щегольства, еслибъ знаніе его шло не далѣе переплетовъ и предисловій, то его весьма легко было бы въ этомъ уличить. Насколько я могъ его провѣрять, онъ вездѣ оказывается достаточно подготовленнымъ и безукоризненно добросовѣстнымъ. Какъ онъ сознается и самъ, онъ не видалъ и не могъ видѣть въ партитурѣ большинства произведеній имъ упоминаемыхъ, но все что можно было достать, онъ тщательно просмотрѣлъ и проигралъ; его интересъ къ дѣлу былъ настолько серіозенъ и любознательность такъ сильна, что онъ не ограничивался культомъ одного своего кумира Моцарта, а старался знакомиться также и со всей его эпохой. Онъ съ видимымъ удовольствіемъ упоминаетъ (въ *Новой Біографіи*) что самъ видѣлъ партитуру Салеріевскаго Аксура, или (въ *Бетховенѣ*) что самъ слышалъ въ театрѣ *Гризельду*, *Камиллу* и *Агнесу* Паэра. Такая старательность непременно принесла бы свою долю пользы, даже и тогда когда не сопровождалась бы музыкальнымъ чутьемъ и врожденною справедливостью, но нашъ авторъ обладаетъ тѣмъ и другимъ: при большой впечатлительности у него рѣдкій инстинкъ правды и многія его сужденія поражаютъ мѣткостью въ соединеніи съ полной самобытностью. Понятно, промаховъ тѣмъ, частныхъ и общихъ; задача моихъ примѣчаній именно въ томъ и заключалась чтобы по возможности ослабить дѣйствіе промаховъ частныхъ, точно такъ же какъ въ настоящемъ предисловіи я еще найду случай указать на важнѣйшіе изъ общихъ. Если даже откинуть всѣ тѣ ошибки которыя обуславливались состояніемъ науки исторіи музыки въ тридцатыхъ годахъ (Улыбышевъ стоитъ на уровнѣ *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* Кизеветтера и перваго изданія *Biographie universelle des musiciens*), то и тогда остается много недоразумѣній и наивностей, легко объяснимыхъ жизнью въ провинціи, гдѣ не могло быть общенія со специалистами, гдѣ часто не отъ кого было получить помощь и совѣтъ. Со всѣмъ тѣмъ у нашего автора много свѣтлыхъ мыслей и порою русскій помѣщикъ тридцатыхъ годовъ смотритъ на вещи шире, проще и трезвѣ нѣмецкаго или французскаго профессора нашего времени. Когда онъ, въ противность рутинному взгляду на отношеніе Гайдна къ Моцарту, напоминаетъ что большія симфоніи Гайдна, по которымъ мы его судимъ теперь, написаны послѣ смерти Моцарта и подъ очевиднымъ его вліяніемъ; когда, въ отвѣтъ на басни историковъ о *непристойности* контрапунктическихъ церковныхъ хоровъ «на мотивы народныхъ пѣсенъ», онъ указываетъ на то что «мотивъ» скрывался въ среднемъ голосѣ, видоизмѣненный до неузнаваемости, Улыбышевъ обнаруживаетъ, на ряду съ замѣчательнымъ спокойствіемъ сужденія, истинно-музыкантское пониманіе предмета: въ первомъ случаѣ онъ предвосхитилъ мысль Отто Яна, во второмъ — одинъ изъ любимыхъ тезисовъ Амброса, и если вспомнить что то и другое писалось въ тридцатыхъ годахъ въ селѣ Лукинѣ, то нельзя не благоговѣть передъ памятью русскаго меломана изъ захолустныхъ помѣщиковъ.

Такихъ примѣровъ вѣрнаго и правдиваго чувства у Улыбышева много. Но, повторяю, насколько вѣрно было чувство, настолько увлекалась и фантазировала мысль. Я уже говорилъ что Улыбышевъ построилъ себѣ свою собственную философію исторіи музыки. Это какой-то Гегель въ

карикатурѣ. Всѣ явленія музыкальнаго міра, въ послѣдовательности своей до XVIII столѣтія, суть не болѣе какъ приготовительныя ступени, *предназначенныя* Творцомъ, для того чтобы сдѣлать возможнымъ появленіе Моцарта. Слѣдовало бы ожидать что всѣ явленія послѣ-Моцартовскаго развитія окажутся не болѣе какъ живыми свидѣтельствами измельчанія и развращенія искусства, но на дѣлѣ выходитъ не то: въ книгѣ о Бетховенѣ мы находимъ восторженные отзывы о Веберѣ, о многихъ произведеніяхъ самого Бетховена, почтительное отношеніе къ Мендельсону-Бартольди, къ *Жизни за Царя*, ко многимъ произведеніямъ современнымъ не только молодости Улыбышева, но даже средней порѣ его жизни. Къ чему тогда вся конструкція?

Въ той мысли, что Моцартъ представляетъ собою ослѣпительный полдень искусства, очень много заманчиваго и поэтическаго; можно изобразить время отъ Оккенгейма до Глука и Гайдна въ видѣ *утра*, наше Берліозовское время – въ видѣ роскошнаго солнечнаго заката, разыгравшагося на горизонтѣ цѣлою оргіей красокъ и переливовъ, но горе тому историку который приметъ поэтическое уподобленіе за непреложный догматъ и въ оцѣненіи собственной риторикой выдастъ дѣтище своей фантазіи за начертаніе Божественнаго Промысла. Разсматриваемыя исключительно какъ необходимыя подготовительныя ступени для Моцарта и оправдываемыя этою необходимостью произведенія какъ старыхъ бельгійскихъ и венеціанскихъ мастеровъ, такъ и Палестрины, Кариссими, Неаполитанцевъ, Баха и Генделя, становятся предметами не прекрасными а полезными, теряютъ всякій самостоятельный смыслъ, всякую поэзію. Насъ какъ бы приглашаютъ, слушая мотетъ Орlando Лассо, снисходительно извинить его безобразіе ученымъ соображеніемъ о той пользѣ которую онъ принесъ черезъ двѣсти лѣтъ. Помимо того обиднаго сокращенія художественныхъ наслажденій, которое причиняется историческою философіей, помимо этого бесполезнаго и изнурительнаго эстетическаго поста, она грѣшитъ также подкупающею, но хрупкою и обманчивою симметріей. Исторія музыки изображается въ ней правильною горною пирамидой: съ одной стороны поколѣнія тянутся вверхъ, съ другой стороны скатываются внизъ. Въ настоящее время исторія музыки съ несравненно большею ясностью чѣмъ при Улыбышевѣ можетъ поучить насъ что дѣйствительность далеко не такъ проста, не такъ аккуратно выстроилась и не такъ удобна для бѣлаго обозрѣнія. Даже и въ той ничтожной части историческаго развитія которая доступна современному взору, Улыбышевскихъ пирамидъ слѣдуетъ признать не одну а по крайней мѣрѣ двѣ строгаго (или діатоническаго) и свободнаго (или хроматическаго) стиля, изъ которыхъ первая вполне закончена и можетъ стать предметомъ научной оцѣнки, вторая же есть искусство нашего времени, и если высочайшая ея вершина въ прошломъ, то все же въ прошломъ очень близкомъ, такъ что общій размѣръ и характеръ періода упадка, переживаемаго нами, намъ самимъ далеко еще не видны. Очень вѣроятно что третью, подобную этимъ двумъ, пирамиду составляла исторія греческой музыки, о которой такъ много написано и такъ мало извѣстно. Весьма возможно что черезъ нѣсколько столѣтій, послѣ окончательнаго распада нашей современной музыки, появятся новые виды искусства которые пройдутъ всѣ ступени развитія отъ младенчества до дряхлости. Наконецъ слѣдуетъ также помнить что кромѣ расширенія во времени, отъ котораго намъ нельзя будетъ отвергнуться, предметъ требуетъ также расширенія въ пространствѣ: пусть мы будемъ игнорировать музыку народовъ дикихъ или кочевыхъ, но кромѣ нихъ одновременно съ нами живутъ цѣлые цивилизованные міры, замкнутые въ себѣ и часто поражающіе глубокимъ съ нами несходствомъ. Мы не будемъ имѣть всеобъемлющаго взгляда на музыку образованнаго человѣчества, пока не узнаемъ музыки Индіи, Китая, Японіи, не довольствуясь собираніемъ мертвыхъ теоретическихъ трактатовъ или народныхъ инструментовъ, а обращаясь къ единственному живому источнику, къ изученію и записыванію мелодій, причемъ для безстрастнаго объективнаго анализа безразлично, доставитъ ли намъ такая музыка удовольствіе или нѣтъ. Все это не достигнуто и теперь, какъ не было достигнуто при Улыбышевѣ, но въ пятьдесятъ лѣтъ протекшіе со времени его книги мы подѣучились настолько что можемъ въ нѣкоторой степени измѣрить свое незнаніе, ощутить должную робость передъ колоссальнымъ океаномъ неизвѣданнаго и не надѣяться, какъ прежде надѣялись, перейти его съ помощью игрушечнаго мостика предвзятой теоріи.

Я не обинуясь высказать всѣ возраженія на которыя по моему мнѣнію вызываетъ теорія Улыбышева; я указать на всѣ недостатки въ которыхъ можно обвинить критика, писателя и

музыканта; я, насколько умѣлъ, представилъ непристрастную оцѣнку, въ которой никто, надѣюсь, не усмотритъ панегирика. Быть можетъ я даже отвелъ слишкомъ много мѣста именно освѣщенію слабыхъ сторонъ нашего автора, но въ такомъ случаѣ достоинства его книги, нынѣ предлагаемой въ переводѣ, тѣмъ краснорѣчивѣе будутъ сами говорить за себя. Говорилъ я только о *Новой Біографіи Моцарта*, такъ какъ оцѣнку остальныхъ трудовъ Улыбышева, насколько они мнѣ извѣстны, я представляю въ связи съ описаніемъ его жизни, къ которому теперь перехожу и для котораго буду руководствоваться прекрасною статьей г. Гацискаго въ *Нижегородскихъ Губернскихъ Вѣдомостяхъ* 1884 года, № № 28 и 29, перепечатанною г. Бартевымъ въ его *Русскомъ Архивѣ*, годъ 1886, № 1.

Александръ Дмитріевичъ Улыбышевъ родился 2-го Апрѣля 1794 года; мѣсто его рожденія г. Гацискій не могъ опредѣлить. Отца его звали Дмитріемъ Васильевичемъ; мать Юліей Васильвной; дѣвическая фамилія матери также не упомянута. Изъ двухъ сестеръ его одна, Елизавета Дмитріевна, умершая незамужней, писала и печатала французскіе стихи (*Etincelles et cendres*, Москва 1842; *Pensées et Soucis*, Москва 1843; *Epines et Lauriers*, Москва 1845). Другая сестра, Екатерина Дмитріевна, по мужу Панова, была очень образована и начитана: къ ней писаны *Философическія письма* Чаадаева. Сестра Панова, за докторомъ Коршемъ, была матерью братьевъ Коршей, Валентина и Евгенія Ѳедоровичей. Братъ Улыбышева, Владиміръ, повидимому одного приблизительно съ нимъ возраста (г. Гацискій свидѣтельствуетъ, что они вмѣстѣ держали экзаменъ на первый чинъ) былъ профессоромъ въ корпусѣ путей сообщенія и членомъ комитета по устройству Исаакіевского собора.

До 16 лѣтъ Александръ Улыбышевъ воспитывался за границей, а именно въ Германіи, «что по всей вѣроятности,» замѣчаетъ г. Гацискій, «и имѣло вліяніе на философскій образъ его мышленія, на любовь къ музыкѣ, и притомъ такъ-называемой серіозной, классической, и вообще на то что Улыбышевъ смотрѣлъ всегда «Европейцемъ», конечно съ нѣкоторой примѣсью роднаго отечественнаго барства.»

На службу Александръ Дмитріевичъ поступилъ въ 1812 году. служилъ онъ сначала въ канцеляріи Министра Финансовъ, потомъ (съ 1813 года) въ канцеляріи Горныхъ и Соляныхъ дѣлъ; въ 1816 же году перешелъ въ вѣдомство Иностранныхъ Дѣлъ, гдѣ и оставался до самаго выхода въ отставку въ 1830 году. Здѣсь повышение его пошло быстро и награды не заставили себя ждать: въ 24 году его производятъ въ надворные совѣтники, черезъ годъ въ коллежскіе; уже съ 21-го года онъ имѣетъ Владиміра 4-й степени, въ августѣ 26-го ему за составленіе порученнаго правительствомъ описанія коронаціи императора Николая Павловича пожалованы алмазные знаки Анны 2-й степени; два раза, въ 27 и въ 29 году выдаются ему денежные награды по 3000 рублей, наконецъ въ 30-мъ перстень съ вензелевымъ Высочайшимъ именемъ. При выходѣ въ отставку онъ пожалованъ въ дѣйствительные статскіе совѣтники. Ему было всего 36 лѣтъ, и очевидно, еслибъ онъ продолжалъ служить, передъ нимъ раскрывалась карьера блестящая. Уже раньше, вслѣдъ за смертью Грибоѣдова, Улыбышеву предлагали занять его должность въ Персїи, но онъ отказался.

Повидимому Улыбышевъ служилъ со рвеніемъ и въ качествѣ чиновника трудился неменѣе серіозно и усердно, чѣмъ впослѣдствіи, когда принялъ на себя обязанности историка. Съ 1812 по 1830 г. онъ завѣдывалъ редакціей *Journal de St.-Petersbourg*, былъ вообще редакторомъ при коллегіи иностранныхъ дѣлъ, занимался переводами съ французскаго языка на русскій и съ русскаго на французскій (на послѣдній онъ перевелъ сочиненіе о военныхъ поселеніяхъ), «но главнымъ образомъ, какъ и въ теченіи всей своей жизни, посвящать досуги свои занятіемъ музыкой и частью литературой.» Въ отставку онъ вышелъ вслѣдствіе смерти отца и съ тѣхъ поръ поселился въ родовомъ своемъ Нижегородскомъ имѣніи Лукинѣ (ему достались нижегородскія имѣнія его отца, брату – саратовскія), занялся хозяйствомъ и хозяйничалъ съ такимъ успѣхомъ что къ концу жизни, когда перешло къ нему по смерти Владиміра Дмитріевича и саратовское имѣніе, получалъ до 50,000 рублей въ годъ. Женившись¹ на Варварѣ Александровнѣ Олсуфьевой, Улыбышевъ прожилъ въ

¹ Изъ предисловія къ *Новой Біографіи* видно что Александръ Дмитріевичъ женился въ теченіи тѣхъ десяти лѣтъ которыя онъ положилъ на составленіе своей книги, стало-быть въ тридцатыхъ годахъ. Болѣе точнаго опредѣленія мы не имѣемъ.

Лукинѣ почти безвыѣздно около десяти лѣтъ, отлучаясь только иногда въ городъ. Поводомъ къ этимъ поѣздкамъ были ярмарка, дворянскіе выборы и — главнымъ образомъ — пачатая осенью 1830 года книга о Моцартѣ. Какъ писалась книга и какъ готовился къ ней авторъ — объ этомъ онъ самъ въ своемъ предисловіи рассказываетъ съ такою откровенностью и съ такою милою словоохотливостью, что здѣсь мнѣ нечего прибавить отъ себя. Книга вышла въ 1843 году въ трехъ довольно тонкихъ томикахъ in-8, подъ заглавіемъ: *Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart par Alexandre Oulibicheff, membre honoraire de la société philharmonique de St.-Petersbourg*. Затѣмъ по русски въ скобкахъ: *Сочиненіе Александра Улыбышева*. Потомъ опять по французски: *Tome premier.² Moscou, de l'imprimerie d'Auguste Semen (sic.) 1843*. Три предмета упоминаемые въ заглавіи почти въ точности соотвѣтствуютъ тремъ томамъ изданія: первый томъ заключаетъ въ себѣ жизнеописаніе, второй — исторію музыки и начало «разбора главныхъ произведеній Моцарта», третій — большую часть разбора.

«Улыбышевъ рассказывалъ», говоритъ г. Гацискій, что отецъ его говаривалъ ему: «Что ты ничего не напишешь? Слѣдуетъ тебѣ написать какую-нибудь книгу.» Впечатлительность натуры Александра Дмитріевича развивала этотъ завѣтъ до того что ему по ночамъ грезился отецъ его съ напонианіемъ: «Исполни, Александръ, завѣтъ мой!» Написавъ своего *Моцарта*, Александръ Дмитріевичъ считалъ такимъ образомъ свой «священный долгъ» исполненнымъ. Въ этомъ-то, въ нравственномъ удовлетвореніи, какое даетъ всякая сознательно и добросовѣстно выполненная работа, и полагалъ Александръ Дмитріевичъ всѣ выгоды отъ своего сочиненія, о судьбѣ котораго онъ самъ впервые узналъ только лѣтъ пять спустя по выходѣ книги, когда она сдѣлала свое дѣло въ средѣ компетентной публики и когда онъ сталъ получать со всѣхъ сторонъ, отъ лично ему вовсе неизвѣстныхъ композиторовъ,³ самыя сочувственныя письма, поздравлявшія его съ успѣхомъ.»

Черезъ тринадцать лѣтъ послѣ *Новой Біографіи* Александръ Дмитріевичъ написалъ другое сочиненіе, также на французскомъ языкѣ. Это его *Бетховенъ*, неоднократно уже упоминавшійся мною. Если *Новая Біографія* скромно вышла въ Москвѣ, въ изданіи самого автора, въ сѣренькой неприглядной одеждѣ, то на внѣшности *Бетховена*, напротивъ того, отразился успѣхъ первой книги автора и приобрѣтенное имъ за этотъ промежутокъ времени почетное положеніе въ сферѣ музыкальной критики. Новый трудъ Улыбышева былъ напечатанъ въ Лейпцигѣ у Брокгауса, на превосходной бумагѣ, крупнымъ шрифтомъ, въ форматъ крупнаго in-8. Полное заглавіе его *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Par Alexandre Oulibicheff, membre honoraire de la société philharmonique de St.-Petersbourg. Leipzig: F. A. Brockhaus. Paris: Jules Gavelot. 1857. Droits de traduction et de reproduction réservés*.

«Сколько бы вы ни любили деревенскую жизнь въ лѣтнее время,» пишетъ Улыбышевъ въ предисловіи, «сколько бы вы ни примирились съ жизнью въ провинціальномъ городѣ въ зимнее время, все же вы порою ощущаете потребность подышать свѣжимъ воздухомъ цивилизаціи. И такъ въ концѣ 1851 года я отправился въ Петербургъ; хотѣлъ попробовать желѣзную дорогу, хотѣлось подивиться на чудеса которыми столица украсилась пока я ее не видалъ, а особенно хотѣлось послушать италіанскую оперу, въ то время совмѣщавшую Гризи, Персіани, Тамбурины, Маріо и Формеса. Вскорѣ по приѣздѣ я познакомился съ г. Дамке, профессоромъ теоріи музыки, выдающимся критикомъ и корреспондентомъ нѣсколькихъ музыкальных журналовъ. Однажды между нами завязался слѣдующій разговоръ:

«Успѣхъ вашей *Біографіи Моцарта*,» сказалъ мнѣ г. Дамке, «возбудилъ соревнованіе въ одномъ изъ нашихъ любителей: онъ только что окончилъ книгу о Бетховенѣ. Любитель этотъ — г. Ленцъ, и книга его, находящаяся теперь въ печати, выйдетъ черезъ нѣсколько мѣсяцевъ».

² Всѣ три тома вышли въ 1843 году, но цензурное разрѣшеніе, подписанное цензоромъ Флѣровымъ, на первомъ томѣ помѣчено 15 Декабря 1840 года, на второмъ — 18 Марта 1841 года, на третьемъ — 8 Мая 1841 года. Опечатокъ очень мало, и это наводитъ на мысль что авторъ самъ читалъ корректуру. Въ такомъ случаѣ медленность тогдашнихъ сообщеній между Москвой и селомъ Лукинымъ объясняетъ и большой промежутокъ времени отъ цензурнаго дозволенія до появленія книги въ свѣтъ.

³ Sic. Можетъ-быть опечатка вмѣсто "критиковъ".

— Я очень, очень радъ и желаю г. Ленцу всевозможнаго успѣха... Притомъ Бетховенъ величайшій музыкантъ нашего вѣка.

«Да, но тутъ есть обстоятельство касающееся васъ лично... Г. Ленцъ нападаетъ на васъ на нѣсколькихъ пунктахъ, слабость которыхъ я ему самъ указать».

— Покорнѣйше васъ благодарю.

«Не прогнѣвайтесь: я но ремеслу критикъ. Само собою разумѣется что вы Ленцу отвѣтите; общайтесь».

— Вы хотите сказать, отвѣтилъ я со смѣхомъ, что мнѣ придется отвѣчать *вамъ*. Ну хорошо, отвѣчу; даю вамъ честное слово. — Откровенность г. Дамке до-нельзя поправилась мнѣ и мы разстались пріятелями.»

Улыбышевъ поѣхалъ назадъ въ Лукино и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ ему прислали фразистое и напыщенное произведеніе именующееся *Beethoven et ses trois styles*. Сначала нападки Ленца показались ему маловажны и онъ отпарировалъ ударъ большею статьей въ *Сѣверной Пчелѣ*. Нужно думать что написавши ее и даже прочитавшиее въ болгаринскомъ Мониторѣ нашъ авторъ не переставалъ изучать книгу своего противника: изъ предисловія къ *Бетховену* Улыбышева видно что чувство обиды въ немъ росло со времени, пока оно не излилось въ цѣлый томъ въ 350 страницъ. Что дѣйствительный статскій совѣтникъ Ленцъ, какъ онъ себя величалъ на заглавіи, не стоилъ такихъ большихъ хлопотъ, объ этомъ въ настоящее время не можетъ быть разногласія, но въ пятидесятыхъ годахъ были люди воображавшіе что Ленцъ писатель серьезный, и мы не вѣримъ глазамъ своимъ когда читаемъ у Берліоза что *Beethoven et ses trois styles* есть критика «въ высшемъ смыслѣ слова». Сказать правду и самъ Улыбышевъ, при всемъ своемъ здоровомъ смыслѣ и музыкальности, не вполне сознавалъ комизма такихъ произведеній какъ ленцовскій *Бетховенъ*; онъ не прочь поглумиться надъ критикою въ высшемъ смыслѣ слова, но авторитеты Берліоза и Дамке все же какъ будто внушаютъ ему нѣкоторое безпокойство. Сожалѣть о его малодушіи не должно: только этому малодушію обязаны мы книгою, правда очень пародоксальною, но полною интереса.

Она вызвала цѣлую бурю. Музыкальная критика и въ Росіи и въ Германіи задала автору настоящую кошачью музыку. Только лѣнливый не бранилъ Улыбышева. Изъ нашихъ соотечественниковъ особенно прославился бранью А. Н. Сѣровъ и съ его-то легкой руки у людей не читавшихъ Улыбышева образовалось мнѣніе о немъ какъ о невѣжественномъ и самоувѣренномъ дилеттантѣ.

В. В. Стасовъ въ своей прекрасной біографіи Глинки упоминаетъ о той модѣ на Бетховена которая господствовала въ Парижѣ въ сороковыхъ годахъ. У насъ въ Петербургѣ и Москвѣ она появилась во всякомъ случаѣ позже; въ это же время нашимъ любимцемъ можно съ гораздо большимъ правомъ назвать Доницетти чѣмъ Бетховена. Такимъ образомъ въ 51-мъ году, когда происходитъ выписанный сейчасъ разговоръ между Улыбышевымъ и Дамке, Бетховенизмъ не былъ повѣтріемъ, охватившимъ цѣлое русское или хотя бы одно Петербургское общество; напротивъ, это была религія немногихъ, а между этими немногими одинъ изъ самыхъ талантливыхъ и бесспорно самый задорный былъ Сѣровъ. Новая секта послала въ себѣ ту страшную силу которая всегда бываетъ присуща молодымъ сектамъ имѣющимъ будущность. Въ нападкахъ на Улыбышева звучалъ инстинктъ будущаго торжества: малочисленные въ 51-мъ году бетховенисты были призваны составить черезъ двадцать лѣтъ несмѣтные легіоны. Иначе нельзя было бы объяснить ту кажущуюся несообразность что Вильгельмъ фонъ-Ленцъ, отнюдь не превосходившій Улыбышева какъ писатель и далеко уступавшій ему какъ музыкантъ, могъ въ глазахъ такъ называемой просвѣщенной публикѣ остаться побѣдителемъ въ спорѣ. Тѣмъ болѣе могъ и долженъ былъ въ глазахъ той же публики торжествовать Сѣровъ. По музыкальнымъ свѣдѣніямъ, насколько они заключаются въ книжной начитанности, онъ вѣроятно былъ равенъ Улыбышеву; по затѣмъ у него была композиторская техника, правда довольно легковѣсная, но все же достаточная для составленія партитуры *Юдици*, а всякій бравшійся за музыкальную критику знаетъ какое могущественное подспорье для нея заключается въ самостоятельныхъ работахъ по контрапункту, гармоніи и инструментовкѣ. Въ общей сложности Сѣровъ не могъ не казаться болѣе компетентнымъ судьей музыкальных вопросовъ чѣмъ Улыбышевъ. Къ этому слѣдуетъ прибавить разность литературнаго

дарованія. Здѣсь уже вся выгода была на сторонѣ Сѣрова. Вмѣсто той благодушной и старомодной галантерейности, съ которою авторъ *Новой Біографіи* болталъ и любезничалъ, охотно отвлекаясь отъ предмета и возвращаясь къ нему длинными окольными путями, будущій творецъ *Юдиши* въ литературныхъ опытахъ своихъ обнаруживалъ сосредоточенную энергію, способность высказываться страстно и горячо. Страсть была и въ Улыбышевѣ, но только въ человѣкѣ, а не въ слогѣ. Притомъ Сѣровъ, хотя довольно часто мѣнялъ свои взгляды, но всегда отдавался идеѣ цѣликомъ: онъ соединялъ непостоянство съ фанатизмомъ; Улыбышевъ, со взглядомъ гораздо болѣе широкимъ и либеральнымъ, не имѣлъ ни того ожесточенія въ чувствахъ, ни того задора въ выраженіи которые такъ полезны въ полемикѣ, потому что они отуманивають и подкупаютъ читателя. Словомъ сказать, когда пишущій эти строки начиналъ читать книги и журнальныя статьи о музыкѣ, то-есть въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, не было того музыканта или любителя, который не глумился бы надъ Улыбышевымъ (если только знать о его существованіи) и не считалъ бы его навсегда похороненнымъ благодаря превосходству учености, «передовому» направленію и «остроумію» Сѣрова.

Въ наши дни дѣло представляется иначе. Сочтены дни того музыкальнаго идолопоклонства которое въ Бетховенѣ видѣло альфу и омегу *всякой* музыки и заставляло напр. Сѣрова говорить что по контрапунктическому искусству Бетховенъ = Баху *плюс* Генделю. Культъ Моцарта, сильно пошатнувшійся въ сороковые года, когда царилъ Мендельсонъ-Бартольдн, нынѣ, въ видѣ реакціи противъ крайностей вагнеризма, возродился съ новою силой. Долгое господство пренебрежительнаго отношенія къ творцу *Волшебной Флейты* успѣло снять лоскъ отваги и парадокса съ враждебныхъ къ нему отзывовъ: теперь уже никого не удивишь, ставя, какъ это дѣлалъ Адольфъ-Бернгардъ Марксъ, первую симфонію Бетховена неизмѣримо выше моцартовскаго *Юпитера*. Можно предвидѣть что правильное пониманіе Моцарта и любовь къ нему будетъ возрастать съ каждымъ годомъ и что преувеличенное представленіе о заслугахъ Бетховена мало по малу сократится до размѣровъ соотвѣтствующихъ дѣйствительности. Тогда естественнымъ образомъ выступитъ и значеніе книги *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*. Улыбышевъ былъ неправъ, придираясь къ смѣлымъ и новымъ *гармоническимъ* оборотамъ въ Бетховенѣ; онъ былъ еще болѣе неправъ когда приписывалъ увеличивавшейся глухотѣ композитора вредное вліяніе на благозвучіе его работъ и такимъ образомъ смѣшивалъ внѣшній слухъ со внутреннимъ; но онъ былъ правъ въ главной идеѣ своей книги, въ обличеніи того слѣпаго поклоненія Бетховену которое отказывалось видѣть слабыя стороны мастера и ставила его вѣнцомъ и конечною цѣлью всего историческаго развитія музыки. Самъ Улыбышевъ, какъ я старался разяснить выше, грѣшилъ любовью къ апіористической конструкціи живыхъ событій исторіи: и у него событія являются не сами для себя, а въ виду конечной цѣли, произвольно поставленной историкомъ, въ виду одиночнаго явленія имъ излюбленнаго. Но у него центральнымъ океаномъ въ который впадаютъ всѣ рѣки и ручьи музыкальнаго міра является Моцартъ, всеобъемлющій геній, натура уровновѣшенная, гармоническая отъ природы и развившаяся съ изумительною стройностью, Моцартъ, хотя и не имѣющій мистическаго значенія приписываемаго ему авторомъ, но дѣйствительно стоящій въ центрѣ между родами и видами композицій, между школами, направленіями и національностями. Насколько насильственнѣе и лживѣе становится конструкція, когда цѣлью ея провозглашается такая ослѣпительная спеціальность, такая рѣзкая и титаническая односторонность какъ Бетховенъ! Уже если насиловать исторію, то по Улыбышевски.

Бетховенъ нашего автора свидѣтельствуетъ что тринадцать лѣтъ проведенныхъ имъ въ тишинѣ послѣ изданія *Новой Біографіи* не пропали даромъ. Онъ узналъ много и книгъ и музыкальныхъ сочиненій; между прочимъ передъ его духовнымъ взоромъ выросла колоссальная фигура Глинки, *Жизнь за Царя* котораго была ему неизвѣстна когда онъ писалъ своего Моцарта. Отрадно видѣть съ какимъ вѣрнымъ чувствомъ старый дилеттантъ, воспитанный на музыкѣ другаго вѣка, угадываетъ значеніе новаго событія. *Жизнь за Царя* по его словамъ «одно изъ величайшихъ произведеній нашего столѣтія, одинъ изъ наиболѣе, смѣю думать, рѣшительныхъ шаговъ впередъ драматической музыки вообще... Средства мелочныя были несовмѣстимы съ его (Глинки) художнической натурой, и мелкія мысли (*les petites choses*) оказались бы неумѣстны въ величавой

рамкѣ имѣ избранной. Напротивъ, онѣ усвоилъ самыя широкія формы новѣйшей музыки, выказалъ себя настолько же великимъ мелодистомъ и инструментаторомъ, насколько и ученымъ контрапунктистомъ и при этихъ условіяхъ остался болѣе русскимъ чѣмъ кто бы то ни было до него на нашей сценѣ. *Подъ его перомъ наша отечественная музыка въ первый разъ явилась достойною историческихъ судьбъ роднаго края и нравственнаго величія народа.*» Въ сравненіи съ этими простыми и правдивыми словами, какимъ жалкимъ является завистливое умничаніе Стрѣова, читавшаго въ 1862 году цѣлую публичную лекцію о томъ что истинно-національный музыкантъ нашъ не Глинка, а Верстовскій!

Кромѣ двухъ своихъ книгъ о Моцартѣ и Бетховенѣ Улыбышевъ написалъ множество мелкихъ замѣтокъ также музыкальнаго содержанія. Въ петербургскій періодъ своей жизни онѣ помѣщать ихъ въ *Journal de St.-Petersbourg*, а въ нижегородскій — корреспонденціями въ *Сѣверной Целль*. Предметомъ тѣхъ и другихъ служила музыкальная хроника, въ первомъ случаѣ петербургская, а во второмъ — нижегородская.

Большинство читающей публики вѣроятно было не мало удивлено въ 1886 году, когда январская книжка *Русскаго Архива*, вмѣстѣ съ біографическою статьею г. Гацискаго, принесла цѣлую пяти-актную драму, принадлежащую перу автора *Новой Біографіи*. Оказывается что кромѣ музыкальной эрудиціи онѣ занимался также и беллетристикой.

«Литературныя сочиненія его», говоритъ г. Гацискій, «дѣлятся на двѣ категоріи: драматическія (драмы, комедіи, сатиры и шутки въ драматической формѣ) и дневникъ... На первые свои опыты въ драматической формѣ онѣ смотрѣлъ очень легко и серіозно занимался ими только со стороны практики въ русскомъ языкѣ. Драматическія произведенія его всегда имѣли жизненно-обличительно-бытовую подкладку, казня глупость, взяточничество и другія дурныя стороны современнаго общества; дѣйствующими лицами у него являлись болѣе или менѣе сильныя міра нижегородскаго сороковыхъ и пятидесятихъ годовъ... Не печаталъ Александръ Дмитріевичъ своихъ драматическихъ сочиненій частью потому что не придавалъ имъ серіознаго значенія. Исключеніе составляла послѣдняя его драма, которую онѣ писалъ съ большою любовью и въ которой выводилъ на сцену расколъ. Съ расколомъ Александръ Дмитріевичъ впервые внимательно познакомился по сочиненію покойнаго Надеждина, которое ему далъ прочитатъ жившій въ Нижнемъ В. И. Даль. Цѣлью своей драмы А. Д. ставилъ распространеніе въ публикѣ свѣдѣній о расколѣ и очень желалъ видѣть ее въ печати. Большинство его драматическихъ пьесъ и сценъ, подходившихъ, какъ тогда выражались, къ «натуральной школѣ» (въ нѣкоторыхъ изъ нихъ женскія лица выражались безъ особой церемоніи) выходило однако за предѣлы его кабинета, такъ какъ нѣкоторыя (комедіи) игрались на его домашнихъ спектакляхъ, собиравшихъ къ себѣ чуть не весь городъ, разумѣя конечно подъ «городомъ» такъ-называемый «бо-мондъ», кромѣ высшаго представителя его, тогдашняго Нижегородскаго военнаго губернатора, князя М. А. Урусова, къ которому А. Д. былъ въ открытой оппозиціи, въ товариществѣ съ другимъ Нижегородскимъ магнатомъ С. В. Шереметевымъ (братомъ меломана) и съ которымъ онѣ примирился только при отъѣздѣ его на постъ Витебскаго губернатора.

Далѣе біографъ прибавляетъ что хотя Улыбышевъ охотно читалъ всѣ свои литературныя сочиненія знакомымъ, онѣ никогда никого не знакомилъ съ содержаніемъ своего дневника, даже въ выдержкахъ. Очень можетъ быть что по литературному и бытовому интересу дневникъ превосходитъ все написанное Александромъ Дмитріевичемъ какъ по русски, такъ и по французски, и мы съ большимъ интересомъ читаемъ у біографа что хотя всѣ остальные рукописи Улыбышева, доставшіяся по завѣщанію Екатерины Дмитріевны Пановой, по разнымъ обстоятельствамъ утратились, но дневникъ, по слухамъ, теперь изданъ. «Мы по крайней мѣрѣ указывали даже на лицо черезъ руки котораго могъ выйдти дневникъ Улыбышева изъ его кабинета, по смерти его, но лицо это въ настоящее время померло...»

Такимъ образомъ *русскаго* писателя въ Улыбышевѣ мы въ настоящую минуту можемъ судить только по напечатанной въ *Архивѣ* драмѣ. Она озаглавлена *Раскольники. Историко-бытовая драма въ пяти дѣйствіяхъ*. Читатель уже видѣлъ что изъ драматическихъ произведеній автора *Раскольники* послѣднее. На заглавномъ листѣ стоитъ 1850 г.; вѣроятно этимъ годомъ помѣченъ

конецъ рукописи.

Сколько можно судить по одиночному образцу, Улыбышевъ не былъ драматургомъ, ибо прежде всего не былъ художникомъ. Онъ не имѣлъ дара создавать лица, вдыхать въ нихъ индивидуальную жизнь и заставлятъ ихъ говорить каждое своимъ языкомъ. Кажется что въ данномъ случаѣ онъ не имѣлъ и притязаній на художественное творчество. Если когда бы то ни было эпитетъ «тенденціозный» былъ у мѣста, то въ примѣненіи къ драмѣ *Раскольниковъ*. Мы, критики, привыкли жаловаться на тенденціозность, какъ на порокъ, портящій художественныя красоты, мѣшающій спокойно наслаждаться поэтическимъ содержаніемъ, но здѣсь напротивъ приходится сказать что тенденція составляетъ единственную прелесть произведенія. Отнимите у этой драмы разсужденія самого автора, сквозящія въ діалогъ, а иногда и прямо влагаемая имъ въ уста идеализованнаго лица, стараго раскольника — и вы отнимете у нея все. Въ извѣстномъ смыслѣ можно сказать что несмотря на разницу языковъ, предметовъ и видовъ сочиненія, авторъ *Раскольниковъ* очень похожъ на автора *Новой Біографіи*. Та же растянутасть и словоохотливость, то же отсутствіе истинно-литературнаго таланта, тотъ же инстинктъ справедливости, то же здоровое и вѣрное чувство. Только тамъ оно было чувствомъ эстетика и критика, здѣсь оно чувство гражданина. Патріотизмъ, иногда прорывавшійся во французскихъ, постороннихъ музыкъ сочиненіяхъ Улыбышева, порою несомѣнно ксати между разсужденіями объ итальянскихъ и нѣмецкихъ композиторахъ, здѣсь, несѣняемый матеріаломъ и несдерживаемый никакою заботой объ объективности, горитъ яркимъ пламенемъ. Автору хорошо извѣстны злоупотребленія «до-реформеннаго» режима и онъ бичуетъ ихъ съ энергіей и искренностью, производящими необыкновенно симпатичное впечатлѣніе, не смотря на неловкость и наивность формы или, можетъ быть, отчасти *благодаря* именно этой наивности. Онъ ревностный защитникъ освобожденія крестьянъ и свободы печати; отъ этихъ и имъ подобныхъ реформъ онъ ожидаетъ даже полнаго уничтоженія (!) раскола. На что ему понадобилось такое уничтоженіе, трудно понять: расколъ изображенъ у него въ самыхъ симпатичныхъ чертахъ и по прочтеніи драмы не только «благосклонный» но даже самый «предубѣжденный» читатель скорѣе почувствуетъ влеченіе обратиться въ духоборца, чѣмъ помыслить о новыхъ противъ раскола мѣрахъ.

Улыбышевъ любитъ высказывать свои завѣтныя мысли, во вкусѣ XVII вѣка, въ видѣ діалога между вымышленными лицами или даже въ видѣ вымышленнаго діалога между лицами историческими. Драматическая форма, такимъ образомъ, привлекала его именно тѣмъ удобствомъ которое она представляетъ для діалектическаго освѣщенія той или другой темы со всѣхъ сторонъ. Написанная очевидно подъ впечатлѣніемъ продолжительнаго и основательнаго изученія раскола, драма *Раскольниковъ* изобилуетъ этимъ дидактическимъ элементомъ въ разговорной формѣ. Авторъ снѣшнть дѣлиться своими знаніями съ публикой и для этого въ нѣсколькихъ мѣстахъ останавливаетъ дѣйствіе и заставлятъ двоихъ изъ лицъ (все равно кого) бесѣдовать о расколѣ. Такъ «генераль» на десяти страницахъ читаетъ лекцію своему сыну, первому любовнику піесы, только что пріѣхавшему въ деревню изъ Петербурга и не успѣвшему ни умыться, ни поѣсть; другую лекцію (за водкой и закуской) читаетъ «бурмистръ» становому приставу (два злодѣя піесы); третью, но уже на двадцати-девяти страницахъ, читаетъ старецъ Филимонъ, олицетворенная мудрость піесы, нѣкому Неизвѣстному, который въ концѣ сцены оказывается господиномъ съ двумя звѣздами на груди, членомъ государственнаго совѣта, путешествующимъ по Россіи инкогнито для собиранія свѣдѣній о раскольникахъ. Очевидно что эти драматизованные трактаты для самого автора составляютъ главный интересъ работы, фабулу же, нелишенную извѣстнаго мелодраматическаго интереса, онъ прицѣпилъ къ нимъ вышнимъ образомъ, на живую нитку: драма могла вмѣсто Россіи происходить въ Испаніи, въ Сѣверной Америкѣ, въ республиканскомъ Римѣ, въ Ассиріи; единственный конкретный моментъ во всемъ произведеніи — разсужденія о политическихъ вопросахъ относящихся до Россіи.

Лишенный поэтическаго творчества, лишенный и того вышняго беллетристическаго лоска, который для толпы такъ часто и такъ удачно замѣняетъ поэзію, несвободный отъ односторонностей и предвзятыхъ сужденій, мѣшающихъ критику выидти на широкій объективный путь, Улыбышевъ былъ человекъ полный самыхъ возвышенныхъ и гуманныхъ стремленій, чутъемъ угадывать и

горячо любилъ прекрасное въ искусствѣ, глубоко ненавидѣлъ неправду въ человѣческихъ отношеніяхъ и въ социальномъ строѣ. Если форма его произведеній въ настоящее время кажется иногда устарѣлою, то по идеѣ, по тенденціи они напротивъ впереди своего вѣка и могли быть вполне оцѣнены лишь послѣ смерти автора. Обличеніе крѣпостнаго права, административнаго произвола, эксплуатація раскольниковъ полиціею и т. п. во времена Улыбышева не смѣло говорить громко, не могло показываться на свѣтъ въ печати, а ютилось въ рукописной литературѣ, тайно и со страхомъ передававшейся изъ рукъ въ руки. Какъ ни странно, но нѣчто подобное можно сказать и о музыкальныхъ мнѣніяхъ нашего автора. Культъ Моцарта, глубокое уваженіе къ Глинкѣ, протестъ противъ фанатическихъ крайностей бетховенизма, хотя безразличные въ политическомъ отношеніи и не дававшіе повода къ цензурнымъ помаркамъ, во времена *Новой Біографіи* и въ ближайшія за ними тридцать лѣтъ казались ересями, и Улыбышевъ жилъ и умеръ музыкальнымъ еретикомъ, отчасти поощряемымъ французскою критикой, но непризнаннымъ именно со стороны тѣхъ нѣмецкихъ авторитетовъ, которыхъ онъ такъ глубоко уважалъ и вѣроятно въ глубинѣ души побаивался. Лишь теперь, когда оргѣнъ вагнеризма и «молодой русской школы» открыли глаза наиболѣе ослѣпленнымъ, когда повсюду видны симптомы благотѣльной реакціи, когда колоссальная фигура Моцарта все болѣе и болѣе выясняется во всемъ своемъ значеніи, лишь теперь, говорю я, взгляды Улыбышева, могутъ быть вполне оцѣнены и его вкладъ въ музыкальную литературу быть принятъ съ благодарностью. Нежелательно и невозможно принимать каждое его слово за непреложную истину; не найдется поклонника который сотворилъ бы себѣ изъ него кумира; но сознавая вполне его слабыя стороны, границы его знаній и таланта, мы все таки съ патріотическою гордостью можемъ оглянуться на все сдѣланное имъ и благоговѣть передъ памятью простаго русскаго любителя музыки, во многихъ сужденіяхъ опередившаго записныхъ ученыхъ своего времени.

Обращаясь отъ писателя къ человѣку, я не могъ отказаться отъ удовольствія сдѣлать пространную выписку изъ біографической статьи г. Гацискаго, которой я вообще такъ много обязанъ для настоящаго моего очерка. Г. Гацискій справедливо замѣчаетъ что «описаніе обычнаго средняго дня человѣка» всегда является «важнымъ біографическимъ матеріаломъ» и на поставленный имъ же вопросъ: Каковъ же былъ день Улыбышева? отвѣчаетъ такимъ образомъ:

«День этотъ, во второй періодъ его жизни» (т. е. послѣ 30 года)» былъ двухъ родовъ: деревенскій и городскій.

«Въ деревнѣ, въ Лукинѣ, въ своемъ деревянномъ домѣ⁴ гдѣ А. Д. прожилъ, какъ сказано, почти безвыѣздно десять лѣтъ, съ 1831 по 1841 годъ, и гдѣ затѣмъ проводилъ онъ каждое лѣто до конца своей жизни,⁵ средній день его происходилъ слѣдующимъ образомъ.

«Вставалъ онъ въ 7 часовъ утра и выходилъ пить чай въ залъ, гдѣ наполняла чашки жившая въ домѣ экономка и первая учительница его дочерей, «барская барыня» Анна Ивановна. Являлся бурмистръ или староста, а иногда и оба вмѣстѣ, для докладовъ и выслушанія приказаній и распоряженій. Въ девятомъ часу онъ удалялся къ себѣ въ кабинетъ и садился за письменный столъ, часовъ до 12-ти. Въ полдень онъ выходилъ къ семейству (которое чрезвычайно любилъ) и тутъ говорилъ преимущественно одинъ, владея прекраснымъ даромъ слова и способностью рассказчика. Послѣ того, у себя въ кабинетѣ, игралъ сольфеджін или піесы любимѣйшихъ своихъ композиторовъ на скрипкѣ (онъ былъ и прекрасный исполнитель). Передъ обѣдомъ А. Д. выходилъ на прогулку, не смотря ни на какую погоду, «ни сверху ни снизу», какъ въ деревнѣ, такъ и въ городѣ, съ тою только разницей, что въ деревнѣ съ прогулкой соединялось и хозяйственное обозрѣніе. Ходилъ онъ такъ скоро что спутники его, если бывали, возвращались домой еле-еле таща ноги. За деревенскимъ обѣдомъ, часу въ 4-мъ, раздавался также главнымъ образомъ голосъ одного Александра

⁴ Домъ этотъ съ выходившей прямо противъ длинной аллеи прелестнаго сада террасой, съ которой открывался очаровательный видъ на живописныя окрестности по сторонамъ рѣки Кудьмы, сторѣлъ въ 1876 г. Многие виды Кудемскихъ окрестностей подъ Лукинымъ срисованы были по желанію А. Д. покойнымъ учителемъ рисованія Нижегородской Гимназіи, Н. Т. Дмитріевымъ, и до сихъ поръ сохраняются въ семействѣ Улыбышева.

⁵ Въ столицы А. Д. ѣзжалъ неохотно, и только въ случаѣ какой нибудь крайней надобности; за границей, кажется, не былъ ни разу, со времени возвращенія своего оттуда, еще юношей.

Дмитріевича, который оживлялся еще болѣе при наѣздѣ какихъ нибудь знакомыхъ. Послѣ обѣда онъ удалялся въ другой маленькій кабинетикъ, подлѣ зала лежать и покурить «Жукова» изъ трубки. Къ нему въ это время аккуратно каждый день должна была являться старушка нянька, большая мастерица рассказывать сказки. Она знала одну нескончаемую сказку, представляя собою такимъ образомъ въ нѣкоторомъ родѣ вторую Шехеразаду.

Ну-ка, на чемъ бишь, Николавна, мы вчера остановились? спросить бывало, Александръ Дмитріевичъ.

«И Николавна продолжала прерванный наканунѣ рассказъ, ноцъ который А. Д. начиналъ дремать, но минутъ черезъ пять просыпался и проговоря каждый разъ одну и ту же фразу: « «Ну Николавна, теперь прощай, до завтра,» уходилъ въ кабинетъ, гдѣ уже спалъ положительно съ часъ или полтора. Послѣ сна онъ выходилъ ненадолго въ садъ, пока закладывали лошадей въ деревенскія дроги для вторичнаго хозяйственнаго обозрѣнія и прогулки. При любви его къ обществу, для семейныхъ его было почти обязательно сопровождать его въ этой послѣобѣденной прогулкѣ, причемъ все семейство играло роль также балласта, такъ какъ дроги отчаянно трясли, а нагруженные какъ слѣдуетъ были по покойнѣ. Иногда на этой прогулкѣ Александръ Дмитріевичъ пѣлъ, обладая очень симпатичнымъ голосомъ, и всю домашнюю публику заставлялъ подтягивать себѣ хоромъ. Послѣ этой поѣздки онъ снова гулялъ въ саду (вечеромъ онъ чаю никогда не пилъ), возвратившись читалъ часовъ до 12-ти, ужиналъ всегда одинъ, отдѣльно отъ семейства, и ложился спать.

«Въ городѣ день конечно нѣсколько видоизмѣнялся. За утреннимъ чаемъ мѣсто бурмистра и старосты занимала уже всегда Анна Ивановна, большая начетчица, какъ въ духовной такъ и въ свѣтской литературѣ, съ которой А. Д. любилъ поговорить, поспорить, особенно любилъ онъ съ ней вступать въ состязаніе по религіознымъ вопросамъ, имѣя въ ней конечно представительницу самыхъ консервативныхъ началъ. Въ разговорѣ съ Анной Ивановной А. Д. любилъ также перебирать весь прошедшій день, анализируя, такъ сказать, до мелочей. Власть наговорившись за утреннимъ чаемъ, онъ также какъ въ деревнѣ, часу въ 9-мъ, отправлялся въ свой рабочій кабинетъ. Въ приѣмѣ утреннихъ визитовъ своего барскаго дома А. Д. вообще не участвовалъ, предоставляя это своему семейству; но къ особенно уважаемымъ гостямъ мужескаго пола онъ иногда выходилъ во всемъ своемъ парадѣ, въ который онъ нарочно облакался: въ синемъ халатѣ, или въ еще болѣе торжественныхъ случаяхъ — въ халатѣ изъ дорогой Турецкой матеріи.

«Передъ обѣдомъ А. Д. также аккуратно каждый день, также не смотря ни на какую погоду, шелъ гулять. Любя видѣть за столомъ гостей, А. Д. звалъ къ себѣ обѣдать встрѣчавшихся ему на прогулкѣ знакомыхъ, если не имѣлъ уже кого нибудь въ виду къ обѣду. Прогулки его были такъ аккуратны, что въ городѣ замѣняли многимъ часъ: А. Д. вышелъ на Покровку — значитъ второй часъ.⁶ Обѣдъ (въ городѣ въ 4 часа) проходилъ шумно и весело: обставившись бутылками такъ что иногда его изъ за нихъ почти не было видно, Александръ Дмитріевичъ былъ, какъ говорится душою общества и усердно потчивалъ своихъ гостей.⁷

«По вечерамъ, въ театральные дни (по воскресеньямъ, вторникамъ, средамъ и пятницамъ), А. Д. всегда бывалъ въ театрѣ. По вторникамъ — не-абонементный, бенефисный день того времени — А. Д. всегда платилъ двойную, тройную плату за свое кресло и литерную ложу семейства. Для особенно любимыхъ имъ актеровъ плата эта увеличивалась иногда и въ десятеро. Въ нетеатральные дни происходили у него обыкновенныя квартетныя собранія (по четвергамъ и субботамъ), или большіе музыкальные вечера, на которыхъ принимали всегда участіе, кромѣ самого А. Д. (первая скрипка), покойные М. М. Аверкіевъ, или С. П. Званцовъ (альтъ), М. П. Званцовъ, Гебель или Волковъ, (віолончель), К. К. Эйзерихъ (фортепіано) или нарочно приглашенные на зимній сезонъ

⁶ Онъ жилъ въ собственномъ большомъ каменномъ домѣ, въ нижнемъ его этажѣ. Въ верхнемъ помѣщалось его семейство. "Парадная" комнаты шли амфиладою. Домъ этотъ, въ началѣ Малой Покровки, цѣлъ и по настоящее время; онъ принадлежитъ г. Губину и значительно передѣланъ имъ подъ помѣщеніе для реального училища.

⁷ Какъ гастрономъ, А. Д. говаривалъ, что есть "память языка": умъ можетъ забыть извѣстное кушанье, но стоитъ его попробовать, и языкъ сейчасъ его припомнитъ. Кстати замѣтить что, обладая громадною памятью, А. Д. въ противоположность своему брату, математику, имѣлъ всегда плохую память на числа.

артисты изъ Москвы. К. К. Эйзериха часто замѣняли тогда уже развертывавшій свой талантъ воспитанникъ Нижегородскаго Александровскаго Дворянскаго Института М. А. Балакиревъ; иногда фортепіанную партію исполняла. Е. М. Панова, дочь тогдашняго Нижегородскаго вице-губернатора, также хорошая піанистка. На чрезвычайныхъ музыкальныхъ собраніяхъ исполнялись большія піесы въ родѣ *Stabat Mater*, *Requiem* (русскій текстъ для *Requiem*'а написанъ К. П. Садовымъ).

«Домъ А. Д. былъ открытъ не только для всѣхъ музыкальныхъ знаменитостей, которыя попадали въ Нижній, но вообще для артистовъ, художниковъ, писателей. Такъ не миновали этого дома, покойный Щепкинъ, Мартыновъ и др. Долго жилъ у него и получившій впослѣдствіи извѣстность композиторъ и музыкальный критикъ А. П. Сѣровъ, когда онъ только что окончилъ курсъ въ училищѣ Правовѣденія. На музыкальную дѣятельность Сѣрова вѣроятно имѣлъ вліяніе Улыбышевъ, но впослѣдствіи Сѣровъ разошелся съ музыкальными воззрѣніями его. Начало охлажденія Улыбышева къ Сѣрову было однако вовсе немусыкальнаго свойства и относилось къ Нижегородской дѣятельности Сѣрова, какъ чиновника. Сѣровъ недурно рисовалъ и до сихъ поръ сохранился въ семействѣ Улыбышевыхъ нарисованный имъ видъ Зеленскаго съѣзда со стороны Нижегородскаго кремля.

«Иногда чрезвычайныя музыкальныя собранія въ домѣ А. Д. замѣнялись домашними спектаклями. И тѣ и другіе привлекали къ себѣ «весь городъ.» Понятно что многихъ и многихъ звало туда не одно художественное вліяніе, но болѣе практическое желаніе хорошенько вкусить отъ завершавшихъ каждое собраніе обильныхъ яствъ.

«Въ клубѣ (тогда былъ въ Нижнемъ всего одинъ клубъ — дворянскій, или какъ онъ тогда назывался — благородное дворянское собраніе) А. Д. никогда не бывалъ. Въ карты онъ вовсе не умѣлъ играть и садился за карточный столъ только изрѣдка, въ деревнѣ, въ глубокіе ненастные осенніе вечера, при чемъ случалось нерѣдко, что съ одной дамою червей объявлялъ восемь въ червяхъ. На балахъ въ дворянскомъ собраніи (6 Декабря или во время дворянскихъ выборовъ) Улыбышевъ появлялся иногда, но допускать въ своей бальной одеждѣ нѣкоторый компромисъ: облакаясь во фракъ, онъ сопровождалъ его какими нибудь сѣренькими клѣтчатыми панталонами изъ легкой лѣтней матеріи.»

Читатель уже видитъ что въ наружности Улыбышева было немало оригинальнаго. Авторъ только-что выписанныхъ словъ помнитъ какъ будучи ребенкомъ видѣлъ его въ нижегородскомъ театрѣ. Это былъ «пожилой, румяный толстякъ съ сѣдыми рѣдкими баками и ключкомъ такихъ же волосъ подъ подбородкомъ, въ золотыхъ очкахъ, большею частью въ лѣтнихъ сѣрыхъ панталонахъ и въ сѣрой на ватѣ, съ бобровымъ воротникомъ, шинели. Толстякъ этотъ всегда сидѣлъ въ первомъ ряду кресель, на первомъ съ правой стороны отъ входа. Свои сужденія о піесахъ и объ ирѣ актеровъ онъ произносилъ не стѣняясь, громко, на весь театръ, не только въ антрактахъ, но и во время хода піесы, покрикивая: «браво, отлично, молодецъ!» или «скверно!» а иногда даже просто: «экой болванъ!» Театральная публика, какъ и всякая масса, всегда обзаводящаяся своими богами и божками, ее направляющими и ей внушающими, посматривала только на Александра Дмитріевича: молчалъ онъ, и она молчала, одобрялъ онъ — и она отбивала себѣ изъ всѣхъ силъ ладоши; вергѣлся онъ отъ досады — и она осмѣливалась иногда изъ-подъ тинька шикнуть (тогда шикать было опасно; съ начальствомъ не разберешься)... Не стѣнялся Александръ Дмитріевичъ и въ столичныхъ театрахъ, публика которыхъ не разъ подхватывала театральныя сужденія его.»

Остатокъ стараго барства, звѣно между поколѣніемъ думавшемъ только по французски и поколѣніемъ, воспитанномъ на образцахъ лучшаго вѣка русской литературы, богатый номѣщикъ, провинціальный тузъ и пламенный сторонникъ свободы и справедливости, Улыбышевъ еще засталъ зарю новаго, лучшаго времени взошедшую надъ Россіей воцареніемъ Александра II. Независимость мнѣній, столь сильная въ Александрѣ Дмитріевичѣ, сказала въ немъ и по отношенію къ реформамъ новаго царствованія, и если въ своихъ музыкальныхъ трактатахъ онъ прослылъ рѣзкимъ консерваторомъ, плывшимъ противъ теченія господствовавшаго въ музыкальномъ мірѣ, онъ по вопросу крестьянскому наоборотъ оказался либераломъ и сталъ въ оппозицію противъ большинства нижегородскаго дворянства, желавшаго сохранить крѣпостное

право.

Но онъ засталъ именно только зарю новаго царствованія. Даже та изъ славныхъ реформъ Александра II, которой съ наибольшимъ нетерпѣніемъ долженъ былъ ждать Улыбышевъ, даже крестьянская реформа не была завершена при его жизни. Онъ умеръ пожилымъ человѣкомъ, но далеко не дожилъ до глубокой старости. Вскорѣ послѣ выхода книги *Бетховенъ и его критики* автора «стали одолѣвать тѣлесные недуги. Вернувшись изъ одного бурнаго засѣданія нижегородскаго дворянства передъ эпохой образованія губернскихъ комитетовъ по улучшенію быта помѣщичьихъ крестьянъ, Александръ Дмитріевичъ окончательно слегъ въ постель и, послѣ мучительныхъ страданій, скончался 29 января 1858 года.»

Пипуцій эти строки помнитъ что А. Н. Сѣровъ по своему объяснялъ причину смерти Улыбышева. По мнѣнію творца *Юдифи*, Улыбышевъ умеръ отъ *горя* причиненнаго ему полемическими противъ него выходками Сѣрова. Съ этимъ моимъ показаніемъ не совсѣмъ согласуется слѣдующій анекдотъ, приводимый г. Гацкимъ. «К. И. Званцовъ», говоритъ онъ, «разсказывалъ мнѣ, что когда статья Сѣрова» (по поводу книги Улыбышева о Бетховенѣ, *Neue Zeitschrift für Musik* 1858) «была напечатана, онъ узналъ что Александръ Дмитріевичъ, противъ котораго она была направлена, скончался въ Нижнемъ, Сѣровъ воскликнулъ: «Отвергълся-таки! При жизни былъ дипломатомъ и умеръ дипломатомъ!»

Ларошъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ АВТОРА.

Существуетъ двадцать или болѣе біографій Моцарта; жизнь его извѣстна въ малѣйшихъ своихъ подробностяхъ; тысяча писателей говорили ex professo о музыкантѣ и его произведеніяхъ; тысяча другихъ говорили о немъ случайно и наконецъ по сю пору не проходитъ дня чтобы музыкальные журналы не говорили о немъ же. Стало-быть предметъ исчерпанъ до дна. Вотъ что по всей вѣроятности стануť говорить въ публикѣ когда прочтуť объявленіе о моей книгѣ.

О Моцартѣ, дѣйствительно, напечатано премного: замѣтки біографическія и некрологическія, журнальныя статьи, статьи въ энциклопедическихъ словаряхъ, рассказы современниковъ, собранія анекдотовъ, техническіе анализы помѣщенные въ разныхъ сочиненіяхъ, но полной и подробной біографіи не было и не могло быть раньше той которая появилась въ Лейпцигѣ, въ 1828 году, на нѣмецкомъ языкѣ.

Авторъ этой біографіи, фонъ-Ниссенъ, казалось, былъ особенно призванъ написать ее. Находясь на службѣ при датскомъ посольствѣ въ Вѣнѣ, онъ повидимому хорошо зналъ Моцарта и часто видѣлся съ нимъ, судя по тому что именно онъ, подъ руководствомъ аббата Максимилиана Штадлера, составилъ инвентарь моцартовскаго наслѣдства, заключавшагося исключительно въ музыкальныхъ рукописяхъ. Восемнадцать лѣтъ спустя, Ниссенъ, тогда уже дѣйствительный статскій совѣтникъ и кавалеръ ордена Данеброга, женился на вдовѣ Моцарта, усыновилъ двухъ ея сыновей и поѣхалъ жить съ ними въ Копенгагенъ. Вслѣдствіе этой женитьбы въ руки его попала обширная переписка между членами семейства Моцартовъ, относившаяся къ различнымъ эпохамъ и поддерживавшаяся настолько правильно что приблизительно даетъ хронологическую нить событій отъ 1762 до 1782 года. Леопольдъ Моцартъ, отецъ нашего героя, сохранилъ и размѣстил по рубрикамъ всѣ эти документы, потому что самъ собирався описать жизнь сына, и благодаря этому неосуществленному намѣренію Ниссенъ нашелъ обильный и совершенно новый матеріалъ для задуманнаго имъ сочиненія; можетъ быть впрочемъ и такъ что самая мысль написать его пришла ему вслѣдствіе открытія матеріала. Затѣмъ онъ въ лицѣ жены имѣлъ живой источникъ самыхъ драгоценныхъ свѣдѣній. Но такъ какъ и ея воспоминанія и семейная переписка все еще оставляли много пробѣловъ въ исторіи Моцарта, фонъ-Ниссенъ постарался пополнить ихъ всѣми извѣстіями, которыя могли доставить ему изустное преданіе, книги, повременныя изданія, и очевидцы событій. Наконецъ, дабы придать возможную полноту даннымъ которыя онъ такимъ образомъ собиралъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, онъ къ труду своему приложилъ въ видѣ дополненія: 1) общій каталогъ оконченнымъ и неоконченнымъ сочиненіямъ Моцарта; 2) множество выписокъ изъ всѣхъ почти авторовъ говорившихъ о Моцартѣ и о его твореніяхъ; 3) собраніе стихотвореній написанныхъ въ честь Моцарта.

Ниссенъ скончался въ 1826 году и два года спустя вдова его напечатала его книгу у Брейткопфа и Гертеля, приложивъ къ ней портреты обоихъ своихъ супруговъ, портреты двухъ своихъ сыновей отъ перваго брака, собственный портретъ и множество другихъ иллюстрацій, какъ-то: снимки съ почерка, нотные примѣры и т. д.

Въ обстоятельствахъ сейчасть приведенныхъ и ставшихъ причиною вызвавшею изданіе есть нѣчто романическое. Констанціи Моцартъ было безъ малого 50 лѣтъ когда она вторично вышла замужъ. Состоянія у нея не было рѣшительно никакого; никогда она не была красавицей или хотя бы только миловидной — если вѣрить портрету сдѣланному въ 1782 году, около времени первой ея свадьбы. Какая причина могла побудить къ заключенію такого брака фонъ-Ниссена, человѣка съ общественнымъ положеніемъ столь различнымъ, повѣреннаго въ дѣлахъ, дѣйствительнаго статскаго совѣтника и кавалера? Быть можетъ имъ руководствовало восторженное поклоненіе памяти великаго человѣка, но тогда зачѣмъ было ждать восемнадцать лѣтъ? Какъ бы то ни было, Ниссенъ единолично уплатилъ долгъ лежавшій на всемъ цивилизованномъ мірѣ: онъ обезпечилъ вдову Моцарта, всѣми забытую и бѣдствовавшую и озаботился воспитаніемъ наслѣдниковъ имени самаго громкаго въ музыкальномъ мірѣ. Благодаръ семейству Моцарта и авторъ біографіи

драгоцѣнной заключающимися въ ней свѣдѣніями, Ниссенъ вдвойнѣ заслужилъ благодарность всѣхъ истинныхъ друзей музыки.

Будемъ благодарны прежде всего, но затѣмъ постараемся быть справедливыми. Все прошлое автора какъ-бы призывало его описать жизнь Моцарта, но соотвѣтствовалъ ли изданный трудъ ожиданіямъ и всеобщему интересу. заранѣе возбужденнымъ книгою вышедшею при такихъ условіяхъ? Какъ ни тяжело, мы обязаны отвѣтить рѣшительнымъ *нѣтъ*. Принявшись за чтеніе съ какимъ хотите предрасположеніемъ въ пользу автора, вы вскорѣ убѣждаетесь что Ниссену равно недоставало и литературнаго таланта и специальныхъ знаній необходимыхъ для успѣшнаго выполненія задачи. Сказать правду, въ книгѣ носящей его имя нѣтъ ничего принадлежащаго ему. Для исторической ея части, Ниссенъ, вмѣсто того чтобы переработать письма и другіе источники въ связный разсказъ, буквально переписать и напечатать самые документы. Ему казалось достаточнымъ сопоставить матеріалы бывшіе въ его распоряженіи, вродѣ того какъ подшиваются бумаги образующія «дѣло». Замѣтимъ что семейная переписка отнюдь не назначалась для обнародованія. Авторы писемъ говорятъ о томъ что ихъ занимаетъ, никогда не задаваясь мыслью о томъ что будетъ интересовать будущаго ихъ историка. Финансовыя соображенія маленькаго мѣщанскаго хозяйства, официальные и частныя отношенія музыканта, путешествующаго чтобы заработать деньги и устроить карьеру сына, вотъ что на три четверти наполняетъ эту переписку и дѣлаетъ ее чтеніемъ убійственнымъ для того кто сталъ бы искать въ ней чтенія. Нерѣдко тянутся одна за другою двадцать-тридцать страницъ изъ которыхъ біографъ можетъ почерпнуть добычу легко укладывающуюся въ двадцать-тридцать строчекъ.

Что касается критической части, то она еще неудовлетворительнѣе, еще менѣе литературна чѣмъ повѣствовательная. Представьте себѣ пеструю толпу, въ которой есть и музыканты и нем музыканты, и писатели и журналисты всѣхъ націй и всѣхъ оттѣнковъ, и въ этой толпѣ всякій самъ по себѣ разсуждаетъ о сочиненіяхъ Моцарта, не слушая своихъ сосѣдей справа и слѣва, съ которыми онъ не знакомъ и даже не желалъ познакомиться. Это вавилонское столпотвореніе или, лучше сказать, одна изъ тѣхъ симфоній которыя иногда устраиваются въ Англіи, гдѣ, говорятъ, каждый изъ участвующихъ, опираясь на права свободнаго гражданина, играетъ все что ему вздумается и находитъ вполне законнымъ чтобы и остальные пользовались такою же свободой. Какъ видно, Ниссенъ считалъ что нагромождать матеріалы значитъ писать книгу, а компилировать все что сказано по поводу музыки Моцарта, и за и противъ, значитъ быть музыкальнымъ критикомъ. Напрасно стали бы вы искать у него редакціи, плана, идеи, единства, стиля или логики. Такимъ образомъ біографія эта не біографія; книга — не книга, а только сырой матеріалъ. Предметъ не только не былъ исчерпанъ, а напротивъ со времени выхода въ свѣтъ изданія, съ 1828 года, только и открылся для соревнованія музыкальныхъ писателей, желавшихъ его обработать.

Сборникъ Ниссена попалъ мнѣ въ руки въ одинъ изъ тѣхъ моментовъ которые въ жизни человѣка проводятъ рѣзкую черту между прошлымъ и будущимъ. То было въ 1830 году; я только-что вышелъ въ отставку и промѣнялъ наслажденія блестящей нашей столицы на уединеніе захолустной деревни въ нижегородской губерніи. Новое положеніе нравилось мнѣ: прежде всего оно было новое, а затѣмъ я до нѣкоторой степени находилъ дома у себя полезное съ пріятнымъ, соединенныя преимущества поэзіи и прозы: красоту мѣстоположенія и нивы словно ждавшія пріѣзда владѣльца чтобы показать ему всю свою цѣнность. Притомъ сосѣдство большой ярмарки, гдѣ Европа ежегодно съѣзжается съ Азіей, такъ-сказать открывало мнѣ періодически окно на міръ мною оставленный и по временамъ манившій меня къ себѣ. Но счастье человѣка не можетъ быть совершеннымъ. Посадите меломана въ рай гдѣ нѣтъ музыки и онъ начнетъ скучать. Пока человѣкъ молодъ, эта страсть къ музыкѣ дѣйствуетъ какъ настоящая потребность и физическая и нравственная: не удовлетворяя ее, вы начинаете ощущать глубокое страданіе, въ сердцѣ образуется пустота. Нужно сказать что десять лѣтъ назадъ музыкальныя средства въ нашемъ Нижнемъ-Новгородѣ почти сходились на ничто. У меня не было случая послушать музыку, а исполнить что нибудь у себя и подавно. Томившую меня жажду я придумалъ утолить прилежнымъ чтеніемъ книгъ и журналовъ посвященныхъ нашему искусству. Тогда-то принялся я изучать трудъ Ниссена. Меня сразу поразила мысль о той пользѣ которую человѣкъ владѣющій перомъ могъ бы извлечь изъ этой

безформенной, но богатой драгоцѣнными данными компиляціи. Задача завѣщанная Ниссеномъ своимъ преемникамъ казалась мнѣ равно легка и пріятна. Въ подлинныхъ матеріалахъ нужно было произвести необходимый выборъ, остальные, доставленные преданіемъ и современными разсказами, подвергнуть исторической критикѣ; затѣмъ, отдѣливши зерно отъ плевель, привести выбранныя данныя въ порядокъ и такимъ образомъ составить описаніе жизни Моцарта и болѣе правдивое, и болѣе подробное, и во всѣхъ отношеніяхъ болѣе удовлетворительное чѣмъ маленькіе очерки и увѣсистый томъ до тѣхъ поръ вышедшіе подъ такимъ заглавіемъ. На мнѣ лежалъ трудъ простой редакціи, и я былъ счастливъ мыслію взяться за него.

Я думаю что мнѣ будетъ работы мѣсяца на три или на четыре. Началъ я осенью 1830 года и сегодня, четырнадцатаго іюня 1840 года пишу настоящее предисловіе, какъ завершеніе десятилѣтнихъ трудовъ. Я началъ книгу будучи молодымъ и холостымъ, а кончаю женатымъ человѣкомъ среднихъ лѣтъ и отцомъ семейства. Читатель уже по этому видитъ что я, приступая къ дѣлу, не имѣлъ ни малѣйшаго понятія о томъ какимъ выйдетъ трудъ нынѣ предлагаемый на его разсмотрѣніе. Для меня очень важно разъяснить это странное недоразумѣніе дилеттанта задумавшаго написать для препровожденія времени легонькую книжку въ повѣствовательномъ родѣ и мало по малу, помимо собственной воли, унесеннаго волною въ далекое плаваніе, принужденнаго обдумать и составить обширную работу. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше отъ меня требовалось свѣдѣній которыми я обладать лишь въ малой мѣрѣ, ученой подготовки, пріобрѣтать которую у меня въ молодости не было ни досуга ни охоты. Настоящее мое чистосердечное признаніе дастъ читателю ключъ къ книгѣ, и критикѣ — точку зрѣнія съ которой ее должно судить.

Бывши музыкантомъ съ семилѣтняго возраста, играя довольно сносно на скрипкѣ, въ случаѣ надобности превращаясь въ пѣвца, будучи посвященъ въ начальныя основанія теоріи композиціи и наконецъ состоя (въ награду за нѣсколько дилеттантскихъ газетныхъ статей) почетнымъ членомъ санктпетербургскаго Филармоническаго Общества,⁸ я воображалъ что безъ излишняго самоуваженія могъ считать себя стоящимъ въ уровень со своей задачей. Что касается знакомства съ твореніями Моцарта, то достаточно сказать что я воспитывался въ Германіи, гдѣ Моцартъ составляетъ почти такой же обязательный предметъ ученія какъ азбука, четыре правила и катехизисъ. Этого было болѣе чѣмъ достаточно для біографа Моцарта — такъ по крайней мѣрѣ мнѣ казалось.

Но какъ только я приступилъ къ редакціи перваго тома, который долженъ былъ содержать фактическую часть труда, я къ величайшему своему удивленію нашелъ между многими сочиненіями Моцарта и связанными съ ними обстоятельствами его жизни такую же внутреннюю связь какъ та которая такъ поражаетъ насъ въ исторіи *Реквіема*. Чѣмъ дальше я подвигался въ своемъ изслѣдованіи чѣмъ ближе я изучалъ личность моего героя, тѣмъ многочисленнѣе и

⁸ Общество это — прекраснѣйшее изъ всѣхъ отечественныхъ музыкальныхъ учреждений. Оно основано съ благотворительною цѣлью — обезпечить пенсіи и временныя вспомошествованія вдовамъ и сиротамъ музыкантовъ умершихъ не оставивъ наслѣдства. Фондъ общества образуется изъ ежегодныхъ взносовъ платимыхъ дѣйствительными членами (дѣйствительные члены — всѣ артисты по профессіи), а главнымъ образомъ изъ сбора съ концертовъ которые они даютъ ежегодно великимъ постомъ. На этихъ-то концертахъ многочисленная публика изъ дѣйствительныхъ меломановъ съѣзжается слушать великія произведенія церковной музыки и другія классическія піесы которыхъ въ иномъ мѣстѣ не нашлось бы средствъ исполнить. На этихъ музыкальныхъ торжествахъ соединяется отборный цвѣтъ артистовъ и любителей. На ступеняхъ эстрады блестятъ эполеты и аксельбанты, кресты и ордена военные и гражданскіе. Всѣ эти офицеры и чиновники пріобрѣли навыкъ музыкальныхъ исполнителей; они съ удивительною дисциплиной подчиняются скромному черному фраку начальствующему надъ ними. Хоры въ концертахъ нашего общества обыкновенно исполняются придворными пѣвчими, сотнею голосовъ набранныхъ по всей имперіи и поющихъ какъ единый человѣкъ. Придворная капелла — гордость соотечественниковъ и удивленіе иностранцевъ.

Въ прежнее время симфоніи не входили въ программы Филармоническаго Общества. Теперь же къ счастью включены и симфоніи.

Въ почетные члены избираются любители которые своимъ общественнымъ положеніемъ, состояніемъ или талантомъ оказали обществу какую-нибудь пользу. Когда я въ 1827 году удостоился диплома почетнаго члена, у меня было всего три-четыре товарища по этому званію. Не знаю теперешней цифры.

Примѣчаніе переводчика. Я нашелъ нелишнимъ сохранить подробное объясненіе Улыбышевымъ слова *Филармоническое Общество*, такъ какъ его комментарий рисуетъ любопытную картинку петербургскаго Филармоническаго Общества двадцатыхъ годовъ, столь непохожаго на нынѣшнее.

знаменательнѣ становились примѣры этой связи. Болѣе и болѣе раскрывалось передо мною сплеленіе причинъ и слѣдствій, въ очевидной и глубокой логичности котораго нельзя было не признать дѣйствія Высшей Воли. И вотъ я столкнулся съ первымъ требованіемъ непредвидѣннымъ мною для моей работы: необходимо было положить ей въ основаніе философскую идею, которую я не искалъ, но которая напротивъ сама охватила меня неотразимою властью убѣдительности и очевидности. Впрочемъ примѣненіе этой идеи не могло особенно ни остановить, ни затруднить меня. Факты говорили сами за себя.

Но затѣмъ явилась большая трудность. Принужденный принять предопредѣленіе основною идеей книги, я естественно долженъ былъ дать себѣ отчетъ въ томъ къ чему именно Моцартъ былъ предопредѣленъ. Всякому извѣстно, скажете вы, что Моцартъ произвелъ переворотъ въ музыкальномъ искусствѣ. Такъ, безъ сомнѣнія; и мнѣ это было извѣстно, но только съ чужихъ словъ: музыки, для которыхъ старый и плохой суть слова равнозначущія, я до тѣхъ поръ интересовался однѣми лишь музыкальными новинками. Историческія мои знанія не восходили дальше конца прошлаго столѣтія; они исходной точкой имѣли самого Моцарта и наиболѣе знаменитыхъ его современниковъ, вмѣсто того чтобы начинаться отъ первыхъ временъ музыки и доходить до Моцарта какъ до конечной цѣли. Вотъ второе непредвидѣнное требованіе, но этотъ разъ до того суровое что передъ нимъ могли отступить самые мужественные изъ музыкантовъ нашего класса. Нужно было раскрыть пугающіе объемомъ томы Бёрнея и Форкеля, углубиться въ чтеніе старинныхъ партитуръ и старинныхъ учебниковъ контрапункта, выучиться слушать глазами и потратить массу времени на эти работы если я хотѣлъ чтобъ онѣ принесли дѣйствительную пользу.

Узнавши чѣмъ была музыка до Моцарта, нужно было показать чѣмъ она стала благодаря ему. Иначе сказать надо было подвергнуть разбору величайшія произведенія Моцарта, посвящая имъ отдѣльныя статьи. Это ужъ третіе условіе, также весьма тяжкое и также не вошедшее въ первоначальное представленіе о книгѣ. Тутъ виновато было двойное недоразумѣніе. Я думалъ что объ этихъ твореніяхъ все уже было сказано, какъ будто подобный предметъ когда бы то ни было можетъ быть исчерпанъ. Затѣмъ я не сообразилъ что въ біографіи музыканта опустить критическій разборъ его сочиненій значило какъ бы пройти молчаніемъ важнѣйшія дѣянія его жизни, ибо дѣянія эти именно и заключаются въ его сочиненіяхъ. Все же эта необходимая часть моей задачи, уже тысячи разъ исполненная другими раньше меня, притомъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ исполненная съ талантомъ, казалась мнѣ предпріятіемъ очень труднымъ.

Въ виду этихъ непредвидѣнныхъ препятствій, этого предстоявшаго мнѣ длиннаго пути и крутого подъема, признаюсь, я неоднократно бывалъ близокъ къ тому чтобы упасть духомъ. Неоднократно бросаю я (думая болѣе къ ней не возвращаться) работу первоначально предпринятую въ видѣ развлеченія и мало-по-малу ставшую однимъ изъ серіозныхъ дѣлъ моей жизни. Путешествія, дѣла, всякаго рода заботы по довольно обширному землевладѣльческому хозяйству часто заставляли меня класть перо, иногда на нѣсколько мѣсяцевъ; но мысль о Моцартѣ неотступно слѣдовала за мною среди думъ объ урожаяхъ ржи и овса, вмѣстѣ со мною скакала по большимъ дорогамъ и, когда я возвращался домой, первая привѣтствовала меня на порогѣ. На книгу было употреблено уже много времени и жалко было считать его пропавшимъ; я упрекалъ себя въ трусости, и этотъ упрекъ всегда сильно возбуждаетъ къ дѣятельности людей одаренныхъ хоть какою-нибудь энергіей; превозмогать лѣность помогало и любопытство знать до чего я дойду, если буду продолжать трудиться ревностно и упорно. Все это, а главнымъ образомъ возростающій энтузіазмъ къ предмету моихъ трудовъ наконецъ дозволилъ мнѣ довести до конца, какъ я того хотѣлъ, предпріятіе начатое нѣсколько «зря».

Такъ въ нашихъ народныхъ сказкахъ, Иванъ-пахарь, гуляя, попадаетъ на тропинку и думаетъ по ней скоро дойти до мѣста. Но тропинка тянется безъ конца; знакомые виды остаются позади; открываются новые горизонты. Чтобы достигнуть цѣли, видящейся въ туманной дали, Иванъ долженъ продираться сквозь густую лѣсную чащу, переплывать потоки, перелѣзать черезъ нависшія скалы, спускаться на дно овраговъ, проникать въ подземельныя царства. Сдѣлавшись путешественникомъ по неволѣ, онъ много разъ чувствуетъ покусеніе вернуться назадъ; но какая-то

неотразимая притягательная сила влечетъ его дальше и дальше отъ родной деревни. Онъ смѣло идетъ на всѣ преграды; кажется, вотъ уже цѣль — и вдругъ цѣль, какъ заколдованное марево, на противоположной сторонѣ, въ страшной дали, потомъ приближается, потомъ снова бѣжитъ. Можно имѣть постоянство Ивана не имѣя его счастья. Въ тотъ день когда начались его приключенія онъ былъ увѣренъ что будетъ почевать въ своей хижинѣ. Вернулся же онъ черезъ долгіе годы владѣльцемъ великолѣпнаго царства и супругомъ прекраснѣйшей царицы въ мірѣ.

Книгу свою я раздѣлилъ на двѣ части составляющія три тома. Первый томъ (повѣствовательная часть) составленъ съ помощью матеріаловъ собранныхъ Ниссеномъ. Остальные два тома суть результатъ работъ предпринятыхъ мною дабы достойнымъ образомъ написать аналитическую часть. Работы эти опираются на исторію музыки и притомъ не столько на слова историковъ сколько на потные примѣры ими приводимые, на партитуры великихъ предшественниковъ Моцарта и самого Моцарта. Каждый разъ что я встрѣчаюсь къ какимъ-нибудь писателемъ я его привожу или перевожу, или же оговариваюсь, что такое-то замѣчаніе сдѣлано раньше меня. Но вообще я гораздо больше черпалъ изъ себя чѣмъ изъ другихъ, въ чемъ читатель можетъ убѣдиться. Справедливо и то, что въ дѣлѣ искусства высшая правда или лучше сказать единственная правда которую можетъ публикѣ сказать авторъ — его личное убѣжденіе, съ тѣмъ условіемъ конечно что авторъ сдѣлалъ все отъ него зависящее чтобы провѣрить и обосновать это убѣжденіе. Тогда для него нѣтъ авторитетовъ, кромѣ признаваемыхъ имъ самимъ, мнѣніе которыхъ сходитъ съ его собственнымъ. И тогда только подобное согласіе можетъ польстить нашему самолюбію, доказывая намъ что мы судимъ хотя самостоятельно но вполне правильно.

Написать книгу по французски меня побудили двѣ причины. Съ одной стороны нашъ русскій языкъ, изящный, но не вполне еще сложившійся, во всѣхъ научныхъ терминологіяхъ представляетъ многочисленныя пробѣлы. Въ томъ числѣ лексиконъ музыкальныхъ выраженій такъ не достаточенъ, что мы, когда говоримъ о технической сторонѣ искусства употребляемъ почти исключительно иностранныя слова. Въ разговорѣ благодаря привычкѣ это еще терпимо, но въ книгѣ породило бы самую непріятную пестроту. Съ другой стороны наши отечественные любители, между которыми насчитываютъ довольно много бойкихъ исполнителей и нѣсколько прославившихся виртуозовъ, вообще говоря мало занимаются композиціею, теоріей или исторіей музыки, музыкальной критикой, а древнею музыкой и того менѣе. Слѣдовательно моя книга не могла бы возбудить ихъ интереса. Напиши я ее порусски, я очутился бы въ странномъ положеніи автора, имѣющаго читателями только собственныхъ друзей и знакомыхъ человѣкъ пятьдесятъ, никакъ не болѣе. Французскій языкъ напротивъ того доступенъ моимъ читателямъ и призваннымъ судьямъ и у насъ и повсюду.

Долгъ благодарности и дружбы заставляетъ меня воспользоваться этимъ предисловіемъ, чтобы поблагодарить лицъ, оказавшихъ мнѣ хотя и косвенную, но драгоцѣнную помощь для моего труда. Долговременное упражненіе приучило меня бѣгло читать партитуры т. е. слушать музыку воображеніемъ, но этотъ отвлеченный способъ слушать не всегда можетъ замѣнить дѣйствительный, точно также какъ и наоборотъ для вѣрнаго сужденія о сочиненіяхъ контрапунктическихъ одно исполненіе безъ чтенія по партитурѣ можетъ показаться недостаточнымъ. По счастливой случайности, за которую я не могу достаточно благодарить небо, музыкальный горизонтъ нашихъ странъ, гдѣ, передъ тѣмъ не хватило бы звѣздъ для составленія матѣйшаго созвѣздія, обогатился года два тому назадъ новыми и неожиданными свѣтилами. Случайности службы собрали и поселили въ нашемъ городѣ нѣсколькихъ выдающихся любителей, въ томъ числѣ коллежскаго совѣтника Кудрявцева (Николая Ѳедоровича) віолончелиста, талантъ котораго былъ бы замѣченъ вездѣ, полковника Верстовскаго (Василія Николаевича) принадлежащаго къ извѣстному семейству меломановъ, хорошо играющаго на скрипкѣ, а въ случаѣ надобности на віолончели и на контрабасѣ. Первый изъ нихъ — предсѣдатель Палаты Государственныхъ имуществъ, второй — управляющій лѣсами въ нашей губерніи. Присоединивъ новыхъ пришельцевъ къ контингенту туземцевъ, можно было составить квартетъ и даже квинтэтъ. Туземцы были — Михаилъ Михайловичъ Аверкіевъ, мой старый другъ и сосѣдь по имѣнію, настоящій столбъ квартета, играющій почти на всѣхъ смычковыхъ инструментахъ, но въ

особенности превосходный альтистъ; — братья Званцовы (Сергѣй и Михаилъ Петровичи) оба отличные музыканты, и наконецъ я, также альтистъ. Но чтобы приняты за оркестровую музыку, намъ нуженъ былъ глава, дилеттантамъ требовалось увѣренное и умѣлое управленіе профессора. Другими словами нужно было чудо, и Богъ для нашего города сотворилъ чудо. Развѣ это не чудо — присутствіе въ провинціи такого человѣка какъ г. Францъ Киндъ, канцельмейстеръ музыки резервнаго баталіона? Виртуозъ на скрипкѣ, канцельмейстеръ, какимъ столичный театръ былъ бы счастливъ обладать, равно опытный и въ преподаваніи, и въ практикѣ своего искусства, Киндъ играетъ съ листа все, что ему ни дадутъ. Такихъ чтецовъ съ листа, я полагаю, на свѣтѣ немного. Благодаря умѣнію и рвенію нашего канцельмейстера, вскорѣ подѣучились полковые музыканты, которымъ можно было безъ всякаго опасенія (по крайней мѣрѣ относительно такта) довѣрить партіи духовыхъ инструментовъ въ симфоніяхъ и увертюрахъ. Къ ядру любительскаго струннаго квартета присоединилось нѣсколько музыкантовъ, отчасти изъ театра: у насъ есть и театръ и даже очень порядочный. Для хоровыхъ партій я обратился къ пѣвчимъ преосвященнаго епископа Нижегородскаго и Арзамасскаго: благодаря его добротѣ они были въ моемъ распоряженіи. Соединивши всѣ эти средства мы могли разнообразить и расширить репертуаръ нашъ гораздо болѣе чѣмъ я мечталъ. Наши петербургскіе друзья не безъ удивленія прочтутъ перечень главныхъ сочиненій исполненныхъ прошлою зимою въ Нижнемъ: *Stabat mater* Палестрины (для однихъ голосовъ), отрывки изъ *Messiu* Генделя, отрывки изъ *Реквіема* Моцарта, послѣднее изъ *Семи Словъ* Гайдна, съ вокальными партіями, которыя Гайднъ впослѣдствіи прибавилъ къ своему сочиненію; одинъ хоръ Сарти и множество другихъ хоровъ; первая симфонія Бетховена; до-мажорная и соль-минорная симфонія Моцарта; увертюры къ *Донъ Жуану*, къ *Волшебной Флейтѣ*, къ *Гугенотамъ*, и другія. Изъ камерной музыки, не считая шестъ легкихъ и концертирующихъ, мы сыграли квартеты и квинтеты трехъ отцовъ (*les trois pères*), какъ мы между собой называли Гайдна, Моцарта и Бетховена. Далѣе мы проиграли почти всѣ квартеты и квинтеты Онслова, квартеты Керубини, Шпора, Риса, Мендельсона-Бартольди и др. Наконецъ исполнили и октетъ Мендельсона: піеса прошла очень хорошо не смотря на трудности и была принята благосклонно, не смотря на свои жидовскія мелодіи и ученыя причуды. Я также выписалъ квинтеты Боккерини. Товарищи мои, не раздѣлявшіе моихъ антикварскихъ вкусовъ и не имѣвшіе надобности откапывать старину, не захотѣли его играть.

Такому то стеченію необыкновенныхъ, можно сказать неслыханныхъ обстоятельствъ въ провинціальномъ городѣ, я обязанъ возможностью услышать нѣсколько шедевровъ, мнѣ вовсе не знакомыхъ. Не буду говорить что такія сочиненія какъ двѣ симфоніи Моцарта, до-мажорная и соль-минорная были у насъ исполнены вполне безупречно, но могу утвердительно сказать что не смотря на всѣ пробѣлы исполненія, произведенія эти доставили намъ невыразимое наслажденіе, хотя мы были избалованы привычкой слышать оркестръ большой Оперы въ Петербургѣ или оркестръ Филармоническаго Общества безспорно одинъ изъ самыхъ многочисленныхъ и совершенныхъ во всей Европѣ.

Такимъ то образомъ нашъ Нижній-Новгородъ, красавецъ русскихъ городовъ, средоточіе всемірной ярмарки, царь Волги и Оки, сливающихъ у ногъ его свои богатые воды, такимъ то образомъ, говорю я, городъ этотъ внесъ свое имя въ лѣтописи музыки, черезъ двѣсти лѣтъ послѣ того, какъ онъ далъ политической исторіи одну изъ самыхъ славныхъ, самыхъ лучезарныхъ ея страницъ. Надѣюсь, что отечество приметъ мое приношеніе, какъ нѣкогда оно приняло лепту бѣдняка, вмѣстѣ съ сокровищами богача положенную на его алтарь.

ЖИЗНЕОПИСАНІЕ МОЦАРТА⁹

ГЛАВА I.

1756 1762.

Новая наука, философія исторіи, учитъ насъ открывать необходимую и предопредѣленную связь между нѣкоторыми независящими отъ воли человѣка фактами, сѣщеніе которыхъ, казалось намъ сначала, есть исключительно дѣло случая. Но что такое исторія въ самомъ широкомъ смыслѣ? Не есть ли она вся совокупность памятныхъ случаевъ совершившихся на нашей планетѣ съ тѣхъ поръ какъ она обитаема? Между тѣмъ, если допустить вмѣшательство провидѣнія въ событія, рѣшавшія судьбы государствъ и измѣнявшія политическій строй всего земнаго шара, то неужели мы припишемъ совершенно случайнымъ причинамъ событія другого порядка, которые, не имѣвъ ничего общаго съ политикой, тѣмъ не менѣе содѣйствовали прогрессу среди человѣчества? Такой способъ различенія былъ бы недостаточно философскимъ, даже недостаточно разумнымъ. Науки, литературы, искусства не могутъ шествовать впередъ какъ слѣпыя, точно также какъ не слѣпая случайность руководить историческими фактами или принципами и основами цивилизаціи и совершенствованія человѣческаго рода, постепенное развитіе котораго изображаетъ намъ всеобщая исторія. Если люди, стоящіе во главѣ цѣлыхъ странъ и народовъ, цари, завоеватели, законодатели ниспосылаются намъ свыше, то почему ученые, писатели, художники не могутъ дѣйствовать тоже въ силу предназначенія? Конечно большинство людей только въ исторіи политической получаютъ надлежащее религіозно-философское назиданіе. И наименѣе проницательные люди усмотрятъ перстъ Божій напр. въ избраніи на царство Михаила Романова; каждый пойметъ, ради какого дѣла въ извѣстный историческій моментъ явились, свыше предначаченные Петръ Великій или Александръ Благословенный. Но когда верховному рѣшителю судебъ нашихъ благоугодно бываетъ избирать пословъ своихъ изъ болѣе скромныхъ рядовъ человѣчества, онъ снабжаетъ ихъ полномочными грамотами, достаточно ясно и опредѣленно начертанными, чтобы тотъ, кто знакомъ съ небесными письменами, не сомнѣвался въ ихъ подлинности.

Между избранниками этого рода нѣтъ ни одинаго, судьба и подвиги котораго болѣе несомнѣнно свидѣтельствовали бы о предназначеніи свыше, чѣмъ Моцартъ. Это былъ музыкантъ *по предопредѣленію*. Истина эта была уже прежде высказана другими, а настоящая книга написана съ цѣлью доказать её.

Іоаннъ-Хризостомъ-Вольфгангъ-Амедей Моцартъ родился 27 Января 1756 г. въ Зальцбургѣ, столицѣ соименнаго Архіепископства. Онъ былъ младшій изъ семи дѣтей, изъ коихъ только онъ и пятью годами старшая сестра его остались живыми. Сначала скажемъ нѣсколько словъ объ отцѣ его, который стоить чтобы имъ заняться, такъ какъ онъ въ настоящемъ жизнеописаніи играетъ весьма значительную роль. Леопольдъ Моцартъ, второй капельмейстеръ (Vice-Kapellmeister) Зальцбургскаго Архіепископа, былъ самъ человѣкомъ и артистомъ весьма замѣчательнымъ, способнымъ украсить всякую профессію своимъ характеромъ, умомъ, религіознымъ чувствомъ и рѣдкимъ въ музыкантѣ того времени обиліемъ свѣдѣній. Онъ любилъ литературу и зналъ наравнѣ съ латинскимъ нѣсколько живыхъ языковъ. Его скрипичная школа, по которой образовались почти всѣ нѣмецкіе виртуозы прошлаго вѣка, многія его церковно-музыкальныя, выдающагося

⁹ При составленіи моихъ подстрочныхъ замѣчаній я такъ часто пользовался трудами Отто Яна (Otto Jahn, W. A. Mozart) и Кёхеля (Ludwig von Köchel, *Chronologisch-themetisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Mozarts*) что не могъ каждый разъ, приводить ихъ заглавія. Поэтому они у меня названы просто именами авторовъ, причемъ считаю долгомъ замѣтить что я пользовался *первымъ* изданіемъ Яна, вышедшимъ въ Лейпцигѣ въ 1856 — 59 годахъ, и что въ ссылкахъ на него *римскія* цифры означаютъ томъ, а *гражданскія* — страницу.

достоинства сочиненія и отличная игра на главномъ его инструментѣ, скрипкѣ, свидѣлствуютъ объ обширности и серіозности его музыкальныхъ даровъ. Одинъ изъ нихъ, даръ преподавательскій, обезпечиваетъ ему безсмертную славу. Сынъ его въ областяхъ виртуозности и композиціи не имѣлъ иного учителя какъ онъ.

Леопольдъ Моцартъ живо изобразилъ себя въ семейной своей корреспонденціи. Это былъ настоящій нѣмецъ стараго закала, серіозный, благоразумный, методическій, дѣятельный, бережливый до скряжничества, аккуратный до педантизма и умѣвший мощной рукой держать бразды домашнего правленія; къ тому же онъ былъ человекъ несокрушимо послѣдовательный и безусловно прямой... Съ высшими, въ общеніи съ коими онъ жилъ такъ долго, Леопольдъ Моцартъ держалъ себя на почтительной ногѣ чуждой приниженности; къ равнымъ онъ относился учтиво, сдержанно, нѣсколько холодно. Никто лучше его не понималъ подобающій искусству почетъ и благородное значеніе артистическаго призванія; однакожь онъ слишкомъ явно предпочиталъ *звонкія* проявленія общественнаго восторга всякимъ другимъ. Положительное и существенное занимали его болѣе чѣмъ неопредѣленное сужденіе потомства. Мы не должны также забыть среди отличительныхъ качествъ его проницательности и осторожности. Во всякомъ дѣлѣ, затрогивавшемъ его интересы, Л. Моцартъ обладалъ способностью видѣть скрытую сущность его, и слишкомъ нерѣдко искалъ утаенной причины тамъ, гдѣ ея не было. Что касается осторожности, ею онъ обладалъ, можно сказать, въ излишество. Напр., когда онъ писалъ изъ Италіи женѣ своей нослѣ удачной выручки, онъ воздерживался отъ полнаго обозначенія размѣровъ ея, ибо женщины въ подобныхъ случаяхъ молчать не умѣютъ; Зальцбургцы, говаривалъ онъ, не будучи въ состояніи принять во вниманіе путевыя и другія издержки его и судя по суммѣ выручки, могли бы вообразить его гораздо богаче, нежели то было дѣйствительно. Хотя въ письменныхъ сношеніяхъ своихъ онъ никогда не касался политики, но тѣмъ не менѣе имъ былъ выдуманъ очень сложный *шифръ* на случай, когда въ письмѣ шла рѣчь о какой нибудь важной особѣ. Безъ этой дипломатической предосторожности, его корреспондентъ не могъ бы освѣдомиться а притѣсненіяхъ, причиняемыхъ ему архіепископомъ и о томъ, что труды его плохо оплачиваются.

Читатели мои уже догадались, если еще того не знали, что творецъ *Донъ-Жуана* не могъ быть очень похожимъ на этотъ образецъ мѣщанскихъ добродѣтелей. И дѣйствительно, они увидятъ какъ въ своемъ постепенномъ развитіи, индивидуальность сына являла все болѣе и болѣе рѣзкую антитезу по отношенію къ отцу, за исключеніемъ только честности и прямоты, въ одинаковой степени свойственной обоимъ. Однакожь эти противоположности нрава и темперамента въ двухъ существахъ столь несоразмѣрной значительности и тѣмъ не менѣе по необходимости связанныхъ узами неразрывнаго сообщества проявили въ концѣ концовъ полнѣйшее соотвѣтствіе средствъ съ цѣлями. Сумма качествъ одного представляетъ абсолютнаго генія, вочеловѣчившуюся музыку, воплощенную абстракцію. Сумма качествъ другаго, какъ увидитъ читатель, представляетъ все то, что именно было нужно, дабы возвысить этого генія до величайшей степени производительности, дабы разрѣшить абстракцію во множество великихъ произведеній. И такъ, нельзя было выдумать лучшаго отца для такого сына.

Должность которую Л. Моцартъ занималъ въ архіепископской отъ него много заботъ и давала мало капеллѣ требовала отъ него много заботъ и давала мало средствъ къ жизни. Уроки музыки и продажа его произведеній слегка пополняли сумму его крайне скуднаго жалованья. Свободнаго времени было у него очень мало. Но и ученики и музыкальные торговцы были забыты съ того момента, когда маленькій Вольфгангъ началъ лепетать на божественномъ языкѣ, которымъ не долженъ былъ ни одинъ смертный говорить, какъ онъ. Отецъ даже забылъ бы свою должность, еслибы было возможно развивать талантъ ребенка не питая его. Мы должны помнить, что Леопольдъ Моцартъ былъ самымъ ревностнымъ католикомъ. Онъ зналъ кому приписать чудо, которое было у него на глазахъ; онъ не задумался признать своего ребенка тѣмъ, чѣмъ мы его считаемъ въ настоящую минуту и, сознавая себя съ полнымъ убѣжденіемъ орудіемъ Провидѣнія, — онъ беззавѣтно отдался уходу за чудеснымъ ЦВѣТкомъ, который благодати Божіей угодно было произрастити отъ него.

Какъ мы уже сказали, Вольфгангъ имѣлъ старшую сестру, съ рано проявившимися

талантами, которые обратили бы на себя гораздо больше вниманія еслибы их не затмили гениальныя способности брата. Марія-Анна, *Наннерль* — какъ ее называли въ семействѣ — была семи лѣтъ, когда отецъ ей началъ давать уроки игры на клавесинѣ, Вольфгангу же было всего три года. До этихъ поръ въ немъ замѣчали большую рѣзвость и страсть ко всѣмъ играмъ его возраста, но въ особенности — крайнюю чувствительность. Каждую минуту онъ спрашивать у родныхъ и у знакомыхъ — любятъ ли они его и, при отрицательномъ отвѣтѣ, начинать плакать. Мальчикъ совсѣмъ перемѣнился съ того дня, какъ начались уроки сестры. Сосредоточенный и неподвижный, онъ ожидалъ, чтобы инструментъ былъ свободенъ, и дождавшись этого, въ свою очередь принимался упражняться на «клавишахъ». Въ свободное время онъ, по цѣлымъ часамъ, занимался подборіемъ созвучій и его лицо выражало восторгъ, когда ему удавалось отыскать терцію и онъ, торжествуя, ударялъ одновременно по консонирующимъ клавишамъ. Отецъ наблюдалъ за нимъ, не смѣя вѣрить этимъ признакамъ настоящаго таланта. Однако онъ рѣшился сдѣлать опытъ. Очень коротенькій менуэтъ былъ предложенъ ребенку. Черезъ полчаса онъ его сыгралъ совершенно точно и ритмично. Одного часа бывало достаточно для піесъ болѣе длинныхъ и не прошло году какъ Вольфгангъ диктовалъ своему учителю піесы своего сочиненія. Онъ сочинялъ не умѣя еще написать ни одной ноты.¹⁰ Еще черезъ два года мальчикъ могъ соперничать съ хорошими виртуозами своего времени.

Учитель, смущенный почти уstraшеннѣй — такими успѣхами заботился скорѣе задержать чѣмъ поощрять такое быстрое развитіе таланта ученика. Онъ боялся такъ рано показать сыну правила композиціи. Напрасная предосторожность: планъ концерта для клавесина уже сформировался въ дѣтской головкѣ, изъ которой со временемъ должны были выйти дополненія и санкція настоящихъ правилъ искусства также какъ и уничтоженіе столькихъ предразсудковъ измышленыхъ и поддержанныхъ авторитетомъ самымъ знаменитыхъ теоретиковъ. Вольфгангъ началъ писать, но самая надоедливая помѣха чуть не остановила его первой попытки. Обмакивая перо до дна чернильницы, онъ, каждый разъ, вмѣсто нотъ дѣлалъ кляксы. Это его очень раздосадовало, онъ заплакалъ, но не впалъ въ уныніе. Онъ вытиралъ кляксы своими пальчиками, дулъ на нихъ, и потомъ этотъ сѣроватый фонъ покрывалъ безыменнымъ множествомъ черточекъ и черныхъ точекъ.

Отецъ, не посвященный въ тайну предпріятія, вошелъ въ комнату съ однимъ своимъ пріятелемъ. «Что ты тамъ дѣлаешь, милый?» Концертъ для клавесина; первая часть скоро будетъ готова. «Хороша она, воображаю: давай, посмотримъ». Нѣтъ, нѣтъ, я еще не окончилъ. Отецъ вырвалъ бумагу изъ рукъ ребенка и сначала не могъ удержаться отъ смѣха, но разобравъ нѣсколько пассажей, онъ со слезами радости и восторга обратился къ пріятелю. «Посмотрите», сказалъ онъ «какъ всѣ правила сочиненія точно соблюдены; только врядъ ли это исполнимо, такъ это трудно». «На то это и концертъ» — живо возразилъ мальчикъ, по мнѣнію котораго виртуозность и волшебство были почти синонимами. «Надо надъ нимъ поупражняться, чтобы его выучить. Смотрите, вотъ какъ это должно выйти». — Онъ побѣждалъ къ клавесину и не совсѣмъ чисто, но всетаки далъ понять слушателямъ, что онъ хотѣлъ сдѣлать. Концертъ дѣйствительно оказался неисполнимымъ, но написаннымъ совершенно правильно, партитурой для цѣлаго оркестра съ трубами и литаврами.

Вообще мало извѣстно то обстоятельство, что Моцартъ въ эти годы показывалъ необыкновенныя способности не только къ музыкѣ но и къ наукамъ. Въ особенности у него были успѣшны занятія по математикѣ, наукѣ столь родственной музыкальному гению. Со временемъ онъ дошелъ до того, что безъ труда рѣшалъ умственно самыя трудныя математическія задачи. Его память (мы имѣемъ самыя блестящія доказательства ея феноменальности) была почти столь же поразительна, какъ его гений.

Нашему герою минуло шесть лѣтъ, когда отецъ рѣшилъ выступить передъ публикой съ талантами обонхъ дѣтей и притомъ передъ публикой болѣе блестящей, чѣмъ Зальцбургская.

¹⁰ Всѣ эти подробности точны. Ниссенъ по порядку времени цитуетъ піесы которыя Л. Моцартъ заставлялъ учить сына и тѣ которыя потомъ ученикъ диктовалъ учителю. *Пр. автора.*

ГЛАВА II.

1762 — 1763.

Ни по преданіямъ, ни по письмамъ Леопольда Моцарта до насъ не дошла ни одна подробность этого путешествія. Извѣстно только, что отецъ съ двумя дѣтьми отправился въ Мюнхенъ въ началѣ 1762 года, что маленькіе виртуозы имѣли тамъ блестящій успѣхъ, играли передъ курфюрстомъ и покинули этотъ городъ послѣ трех-недѣльнаго пребыванія.

Въ Сентябрѣ мѣсяцѣ того же года вся семья отправилась въ Вѣну, гдѣ благодаря многимъ сильнымъ протекціямъ, имъ удалось попасть къ двору. Императоръ Францъ I, любившій и покровительствовавшій искусству, удостоилъ нѣсколько разъ Вольфганга личной бесѣдой, осыпая его милостями; одна изъ нихъ заключалась въ томъ, что онъ подарилъ ему платье французскаго фасона, предназначавшееся для эрцгерцога Максимилиана. Нельзя себѣ представить ничего забавнѣе нашего героя въ этомъ великолѣпномъ костюмѣ:¹¹ шитый галунами кафтанъ съ огромнымъ выступомъ въ видѣ навѣса на полахъ, такой жѣ жилетъ, падающій до колѣнъ, короткіе брюки, напудренные волосы, обшлага рукавовъ больше головы обладателя костюма, низкая шляпа и шпага съ боку. Однажды его величество обратился къ ребенку, наряженному такимъ образомъ, и совершенно серьезно сказалъ ему: «Нѣтъ особенной заслуги играть всѣми пальцами: хорошо бы было сыграть однимъ пальцемъ или на покрытыхъ чѣмъ нибудь клавишахъ. Въ отвѣтъ на это мальчикъ указательнымъ пальцемъ исполнилъ нѣсколько трудныхъ пассажей и затѣмъ, покрывъ клавиатуру полотенцемъ, началъ играть такъ, какъ будто долго и много упражнялся въ такомъ способѣ исполненія. Между тѣмъ онъ въ первый разъ въ жизни игралъ при этихъ условіяхъ. Слѣдующій анекдотъ столь же достовѣрный, мнѣ представляется болѣе интереснымъ, потому что въ немъ выказалась одна изъ существеннѣйшихъ чертъ характера Моцарта. Онъ сидѣлъ за клавесиномъ; императоръ рядомъ съ нимъ; вокругъ блестящая толпа придворныхъ, внимательно и старательно отражающихъ на своихъ лицахъ впечатлѣніе производимое юнымъ виртуозомъ на монарха. Маленькій *колдунъ* заслуживалъ вполне это прозвище, данное ему Францемъ I, потому что обладать удивительнымъ чутьемъ отличать съ перваго взгляда придворныхъ меломановъ. Самые напыщенные восторги его нисколько не трогали, если они не были прочувствованы и искренни. Если его заставляли играть передъ лицами, которыя ничего не понимали въ искусствѣ (и въ этомъ отношеніи его нельзя было обмануть) отъ него ничего нельзя было добиться, кромѣ контрадансовъ, менуэтовъ и другихъ пустячковъ, которые подъ пальцами настоящихъ виртуозовъ принимаютъ характеръ злой ироніи надъ слушателями. Въ данномъ случаѣ присутствующіе были вѣроятно строго осуждены артистомъ; онъ не переставая игралъ танцы. «Позовите Вагензейля»,¹² сказалъ Моцартъ императору; «онъ знатокъ». Его величество милостиво повелѣлъ исполнить волю мальчика. Вагензейль явился. «Ахъ, какъ я радъ васъ видѣть: я сыгравъ теперь концертъ вашего сочиненія. Пожалуйста, перевертывайте мнѣ страницы».

Таланты и оригинальный характеръ Вольфганга сдѣлали его любимцемъ эрцгерцогини, дочерей Маріи-Терезіи. Двѣ изъ нихъ однажды показывали ему комнаты и залы дворца. Мальчикъ, не привыкшій къ паркетамъ, поскользнулся и упалъ. Старшая принцесса не обратила на это вниманія, но младшая — почти ровесница нашего героя — подняла его и начала ласкать. «Вы добрая дѣвочка!» сказалъ онъ тогда, «я хочу на васъ жениться». Принцесса поспѣшила, какъ ее обязывалъ долгъ, сообщить объ этомъ любовномъ признаніи своей августѣйшей родительницѣ. Императрица позвала Вольфганга и спросила его о причинѣ столь лестнаго для ея дочери выбора.

¹¹ Портретъ маленькаго *Вольфганга* въ этомъ платьѣ находится въ коллекціи Ниссена. *Прим. авт.*

¹² Бывшаго учителя музыки императрицы Маріи-Терезіи.

«Благодарность», отвѣтитъ нашъ наивный герой, «она была добра ко мнѣ, въ то время какъ сестра ея ни на что не обращаетъ вниманія». Маленькая эрцгерцогиня которую Моцартъ избралъ въ подруги жизни за доброту и вѣроятно за миловидность была будущая королева Франціи Марія-Антуанета.

Возвратясь къ себѣ въ Зальцбургъ, нашъ юный виртуозъ возымѣлъ мысль выучиться играть на какомъ нибудь другомъ инструментѣ и воспользоваться той маленькой, по его росту, скрипкой которую ему подарили въ Вѣнѣ. Въ его характерѣ было таить до времени исполненія всѣ болѣе или менѣе серіозныя намѣренія. Леопольдъ Моцартъ въ то время давалъ уроки композиціи нѣкому скрипачу Венцлю (*Wenzl.*) Венцль въ отсутствіи своего учителя написалъ шесть тріо, которыя принесъ показать ему. Другой музыкантъ, Шахтнеръ, отъ котораго и дошелъ до насъ этотъ рассказъ, былъ тоже при этомъ. Всѣ трое собрались играть тріо Венцля; авторъ долженъ былъ играть первую скрипку, Шахтнеръ вторую а Л. Моцартъ альтъ. Вдругъ Вофферль (уменьшительное имя отъ Вольфгангъ) появляется въ комнатѣ со своей карлицей-скрипкой въ рукахъ и проситъ позволенія играть партію Шахтнера. Отецъ, видя въ этомъ неумѣстное ребячество, объясняетъ ему глупость желанія играть на совершенно незнакомомъ инструментѣ. Вольфгангъ возражаетъ, что для партіи второй скрипки не необходимо виртуозно играть; выведенный изъ терпѣнія отецъ приказываетъ сыну оставить комнату. Мальчикъ уже уходилъ съ плачемъ, когда, благодаря вмѣшательству и заступничеству другихъ, отецъ наконецъ уступилъ желанію сына и вернулъ его. «Хорошо, такъ и быть, ты будешь играть вмѣстѣ съ Шахтнеромъ, но только такъ чтобы тебя совсѣмъ не было слышно; чуть ты папугаешь, сейчасъ же уйдешь прочь!» Начинаютъ настраивать, затѣмъ играть и изумленный Шахтнеръ видитъ что его роль становится совсѣмъ второстепенною и ненужною. Онъ откладываетъ скрипку въ сторону и предоставляетъ свою партію одному Вольфгангу. Отецъ при этой новой неожиданности, какъ при открытіи сочиненія концерта для клавесина, опять плачетъ отъ радости. Всѣ шесть тріо были сыграны отъ первой нотки до послѣдней и вторая скрипка не пропустила ни одного такта. Поздравленія присутствующихъ воодушевили новичка до такой степени, что онъ вызвался съ листа играть гораздо болѣе трудную партію первой скрипки. Его поймали на словѣ и смѣху музыкантовъ не было конца при видѣ Вольфганга, исполнявшаго труднѣйшіе пассажи съ самой невозможной аппикатурой и въ невиданныхъ позиціяхъ, но въ общемъ совершенно вѣрно и безъ остановокъ.

До девяти лѣтъ у Моцарта было непреодолимое отвращеніе къ трубѣ. Одинъ видъ этого инструмента ему былъ противенъ. Чтобы побѣдить это отвращеніе, отецъ привелъ трубача и велѣлъ ему изо всей силы играть подъ ушами сына. Въ этомъ случаѣ онъ уклонился отъ своей обычной осторожности. При первомъ звукѣ ребенокъ поблѣднѣлъ, упалъ навзничъ и, если бы испытаніе продолжалось, оно вѣроятно имѣло бы дурныя послѣдствія. Человѣкъ столь же великій между монархами, какъ Моцартъ между музыкантами, боялся воды, что не помѣшало ему быть однимъ изъ лучшихъ моряковъ своего времени. Точно также какъ этотъ историческій герой, Моцартъ, герой музыки, сумѣлъ побѣдить со временемъ это отвращеніе, зависѣвшее отъ его слабаго, первнаго сложения и никто лучше его и болѣе ксати не умѣлъ употреблять въ оркестръ инструментъ, бывшій ему ненавистнымъ.

По мѣрѣ возростанія, его призваніе сказывалось все яснѣе, ярче, исключительнѣе. Дѣтскія наклонности и вкусы терялись и какъ бы поглощались увеличивавшеюся страстью къ музыкѣ. Ее приходилось умѣрять; часы занятій за клавесиномъ надо было точно регулировать и принуждать Вольфганга къ отдыху совершенно такъ, какъ другихъ дѣтей приходится принуждать къ занятіямъ. Со временемъ онъ вознаградилъ себя за эти стѣсненія. Когда уже некому было принуждать его спать, онъ дошелъ до того, что самый сонъ сталъ считать бесполезной тратой времени.

Германія становилась тѣсною для необычайныхъ талантовъ нашего героя. Настала пора показать себя заграницей. Леопольдъ Моцартъ хорошо знавшій, что *нѣтъ пророка въ отечествѣ своемъ*, рѣшилъ повезти своихъ дѣтей въ Парижъ, гдѣ головы горячѣе, а кошельки легче развязываются, чѣмъ въ какомъ бы то ни было мѣстѣ мудрой и экономной Германіи. Онъ выбралъ путь черезъ Мюнхень, Страсбургъ, Штутгартъ, Майнцъ, Франкфуртъ, Кобленцъ, Ахень и Брюссель. Изъ всѣхъ этихъ городовъ Леопольдъ Моцартъ аккуратно и часто писалъ письма

нѣкому Гагенауеру, купцу и владѣльцу дома, въ которомъ Моцарты жили въ Зальцбургѣ. Кромѣ списка княжескихъ и аристократическихъ именъ и инвентаря драгоцѣнныхъ подарковъ, которыми осыпали маленькихъ виртуозовъ да еще подробностей относящихся къ финансовому положенію путешественниковъ, эти письма не содержатъ въ себѣ ничего. Я пропускаю ихъ и прямо переносусь въ Парижъ, куда семья со всѣмъ своимъ скарбомъ пріѣхала осенью 1763 года.

ГЛАВА III.

1763 — 1766.

Среди многочисленных рекомендательных писем, привезенных путешественниками в Париж, было одно к Гримму, секретарю герцога Орлеанского. Вы конечно знаете друга Жан-Жака-Руссо и Дидро, корреспондента стольких государей, неустрашимого поборника итальянской оперы и остроумного автора полемической брошюры: *Le petit prophète de Boehmischbroda*.¹³ Такой меломан как Гримм должен был с восторгом принять своих соотечественников. Вот что он писал одной немецкой царственной особе по поводу Моцартов, которых он взял под свое покровительство в Париж.

«Настояція чудеса такъ рѣдки что о нихъ охотно говоришь, когда имѣешь счастье видѣть ихъ передъ глазами. Зальцбургскій капельмейстеръ, по имени Моцартъ, пріѣхалъ сюда съ двумя прелестными дѣтьми. Его дочь, дѣвочка 11 лѣтъ, очаровательно и съ рѣдкою чистотой играетъ на клавесинѣ самыя трудныя вещи. Что же касается ея брата, не имѣющаго еще и семи лѣтъ, то это феноменъ столь необычайный, что глядя и слушая его не вѣришь глазамъ и ушамъ своимъ. Онъ не только исполняетъ съ безупречною чистотой отдѣлки труднѣйшія піэсы своими рученками едва могущими взять секту, но еще (и это всего невѣроятнѣе) импровизируетъ цѣлыми часами, повинуюсь влеченію своего генія, внушающаго ему вереницы музыкальныхъ идей, которыя онъ развиваетъ со вкусомъ, изяществомъ и поразительною легкостью. Самый опытный музыкантъ не можетъ обладать болѣе глубокими познаніями въ гармоніи и въ модуляціяхъ чѣмъ тѣ, съ помощью которыхъ этотъ ребенокъ открываетъ новые пути, вполне согласные однакожъ со строгими правилами искусства. Онъ вооруженъ техникой столь совершенною, что по закрытой полотенцемъ клавиатурѣ играетъ съ такою же чистотой, точностью и быстротой, какъ если бы она была открыта. Для него не составляетъ никакого труда разбирать что угодно. Онъ пишетъ и сочиняетъ съ поразительною легкостью, не прибѣгая къ инструменту, чтобы подыскивать аккорды. Такъ по моей просьбѣ онъ въ одну минуту написалъ басъ одного менуэта, который я только что передъ этимъ сочинилъ. Транспонировать какой нибудь мотивъ и съ разу играть его въ какомъ угодно тонѣ ему ничего не стоитъ. На дняхъ еще я былъ свидѣтелемъ одного факта столь же не постижимаго. Одна дама спросила его, можетъ ли онъ аккомпанировать, по слуху и не глядя на нее, одну итальянскую арію, которую она знала наизусть. Мальчикъ съ начала, попробовалъ одну ноту баса, которая не совсѣмъ была точна потому что невозможно угадать, нота въ ноту, мелодію никогда неслышанную (?) Когда арія была кончена, аккомпаниаторъ попросилъ даму повторить все сначала и тогда правой рукой онъ точно воспроизвелъ всю піэсу, причемъ лѣвая аккомпанировала совершенно вѣрно и увѣренно. Эту арію повторили по крайней мѣрѣ десять разъ и каждый разъ мальчикъ измѣнялъ характеръ аккомпанимента. Онъ бы не остановился, если бы его не заставили это сдѣлать. Я боюсь, что у меня голова закружится, если я еще буду его слушать: я теперь понимаю что можно съ ума сойти отъ «созерцанія чуда.»

¹³ Въ 1752 году въ Парижъ пріѣхала труппа итальянскихъ пѣвцовъ и получила разрѣшеніе давать представленія въ залѣ Большой Оперы. Такъ какъ на этихъ представленіяхъ ей было дозволено исполнять однѣ лишь комическія оперы, то она получила прозвище les Bouffons. Новизна и прелесть итальянской музыки столь отличной отъ тогдашней французской — возымѣли дѣйствіе громадное. Но если нашлись восторженные поклонники, то нѣ было недостатка и въ рѣшительныхъ противникахъ. Это были сторонники національной французской оперы, твореній Люлли и Рамо (Rameau). Главы двухъ партій занимали въ театрѣ постоянныя мѣста, одни (сторонники національной музыки) подъ ложей короля, другіе (поклонники итальянской оперы) подъ ложей королевы. Отсюда названія *coin du roi* и *coin de la reine*, обозначившія двѣ партіи. Гриммъ былъ однимъ изъ вожаковъ *coin de la reine*; его брошюра *Le petit prophète de Boehmischbroda*, написанная языкомъ библейскихъ пророковъ, предсказывала гибель хорошаго вкуса, если Парижъ не обратится къ культу итальянской музыки.

Я привелъ это письмо, потому что свидѣтельство знатока, такого какъ Гриммъ, придаетъ характеръ достовѣрности фактамъ столь невѣроятнымъ.

Подъ покровительствомъ этого ревностнаго друга и очень вліятельнаго въ свѣтъ лица, наши путешественники не могли не имѣть успѣха въ Парижѣ. Они давали концерты, бывали постоянно приглашаемы въ высшее общество, были представлены королю и всей королевской фамиліи и даже маркизѣ де-Помпадуръ. Всякій по своему былъ доволенъ успѣхомъ. Леопольдъ Моцартъ казался счастливымъ отъ сбора лундоровъ, хоть и былъ на этотъ счетъ очень требователенъ; Наннерль получала хорошенькіе подарки; Вольфгангъ имѣлъ честь, кушать лакомства, которыя собственноручно давала ему королева и болтать по нѣмецки съ ея величествомъ обо всемъ, что приходило ему въ голову. Его болтовня переводимая королевой Людовику XV заставляла смѣяться даже этого апатичнѣйшаго изъ монарховъ. Трудно повѣрить, но нашъ герой имѣлъ смѣлость сдѣлать правдивое и заслуженно-рѣзкое замѣчаніе о маркизѣ де Помпадуръ. Дѣло въ томъ что она отказалась его поцѣловать. «Что она такое чтобы брезгать поцѣловать меня, меня, заслужившаго поцѣлуй Императрицы!»¹⁴ Стихи такъ и сыпались на этихъ баловней боговъ и царей, и очень хорошая гравюра воспроизвела всю семью группой; отецъ изображенъ на ней играющимъ на скрипкѣ, сынъ на клавесинѣ, а дочь ноющею. Поощряемый столькими почестями Леопольдъ Моцартъ рѣшился тогда напечатать произведенія маленькаго композитора. Первые напечатанныя произведенія нашего героя появились въ Парижѣ. Это четыре сонаты для клавесина и скрипки *ad libitum*; изъ нихъ двѣ были посвящены младшей дочери короля, принцессѣ Викторіи, а двѣ остальные графинѣ Тессе. Посвященія, довольно хорошо написанныя въ стилѣ того времени, вѣроятно принадлежать перу Гримма.

Послѣ пятимѣсячнаго пребыванія во Франціи вся семья направилась въ страну гиней и старой музыки. Извѣстность путешественниковъ уже перенеслась черезъ проливъ. Тотчасъ по прибытіи въ Лондонъ они были допущены ко двору. Приѣмъ оказанный имъ здѣсь превзошелъ по количеству восторговъ и похвалъ всѣ предшествовавшіе. Георгъ III былъ любитель и знатокъ музыки. Его супруга, Каролина Мекленбургская, слыла тоже за хорошую музыкантку. Во всей Европѣ Моцартъ не могъ бы найти слушателей болѣе знатныхъ и понимающихъ. Онъ это чудесно понималъ. Я даже думаю что вліяніе мѣстныхъ условій содѣйствовало разгару его страсти къ музыкѣ. Онъ находился въ странѣ, гдѣ Гендель царилъ еще безраздѣльно ИЗЪ глубины монументальной гробницы, воздвигнутой ему въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, рядомъ съ усыпальницами королей и могилами Ньютона и Шекспира. Изъ живущихъ Моцартъ видѣлъ тамъ главенствующимъ сына Себастіана Баха, тогда самаго любимаго композитора въ Англіи. Читатель, можетъ быть, съ трудомъ повѣритъ что осмыслѣннѣй ребенокъ могъ углубляться въ соображенія на счетъ направленія вкусовъ толпы, но я обращаю вниманіе на то что въ дѣлѣ своего искусства онъ и до этого ни разъ уже выказывалъ себя вполне сформировавшимся человѣкомъ, и такимъ серіознымъ что въ тѣ времена трудно подыскать ему равнаго. «Онъ теперь уже знаетъ все что можно требовать отъ профессора сорока лѣтъ», пишетъ про него отецъ. Великія имена музыкальных творцовъ заставляли уже трепетать его отъ соревнованія и восторга. какъ бы то ни было, но маленькій волшебникъ прибѣгалъ въ Сент-Джемсѣ совсѣмъ къ другимъ приѣмамъ вызывать восторгъ слушателей, чѣмъ въ Вѣнѣ и даже въ Парижѣ. Онъ дебютировалъ съ игры съ листа и безъ одной ошибки фугъ Баха и Генделя! За тѣмъ, увидавъ инструментальныя голоса одной аріи Генделя, въ безпорядкѣ лежавшіе на клавесинѣ онъ взялъ на удачу одинъ изъ нихъ. Это былъ басы. Этого было достаточно для того чтобы онъ воспроизвелъ всю піесу въ ту же минуту, присочинивъ къ ней прелестную мелодію на фонѣ даннаго баса, такъ что въ немъ не было измѣнено ни одной нотки. Тѣ которымъ когда либо приходилось корѣть надъ листомъ бумаги исполосаннымъ пятерными линейками, поймутъ въ какой мѣрѣ эта задача труднѣе чѣмъ противоположная т. е. пресочиненіе нижняго голоса къ данной мелодіи. Я предоставляю вамъ вообразить себѣ удивленіе артистовъ которые присутствовали при этомъ вдохновенномъ разрѣшеніи труднѣйшей задачи, разрѣшеніи столь блестящемъ, что первоначальная мелодія, плодъ труда великаго композитора, потускнѣла отъ сравненія съ новымъ сочиненіемъ

¹⁴ Анекдотъ этотъ рассказанъ Ниссеномъ со словъ сестры Моцарта.

построеннымъ на ея басѣ. Бахъ не выдержалъ, онъ подбѣжалъ къ крошечному сопернику самого Генделя, посадилъ его къ себѣ на колѣни и сыгралъ первые такты сонаты бывшей на купитрѣ; Моцартъ сыгралъ слѣдующіе и такимъ образомъ они чередовались до конца произведенія съ согласіемъ и отчетливостью столь поразительными, что слушатели сидѣвшіе вдали не замѣтили этого чередованія и думали что все время игралъ одинъ Бахъ. Нѣсколько дней спустя Вольфгангъ игралъ на королевскомъ органѣ; и въ Лондонѣ какъ и въ Парижѣ единогласно было признано что «онъ игралъ на органѣ еще лучше чѣмъ на клавесинѣ».

Очень интересный отчетъ о Моцартѣ помѣщенъ въ 60-мъ томѣ «Philosophical Transactions» 1770 г. Онъ принадлежитъ перу Дэнза Барингтона (Danes Barington), члена Лондонскаго королевскаго общества и адресованъ секретарю названнаго общества. Ученый авторъ въ качествѣ музыканта и натуралиста разсматриваетъ феноменальнаго мальчика. Послѣ подробностей, которыя я пропускаю во избѣжаніе повтореній, Барингтонъ рассказываетъ имъ самимъ наблюденные факты. Однажды онъ принесъ Моцарту дуэтъ, со словами Метастазія, сочиненный однимъ англичаниномъ-любителемъ для голосовъ съ акомпаниментомъ двухъ скрипокъ и віолончели; онъ попросилъ мальчика сыграть его. Чтобы дать понятъ незнакокамъ музыки трудность разбирать партитуру изъ пяти голосовъ, авторъ прибѣгаетъ къ остроумному сравненію. Онъ заставляетъ предположить читателя что у него передъ глазами текстъ Шекспира и подъ этимъ текстомъ четыре линейки четырехъ разныхъ комментариевъ на него, при чемъ все написано такъ что на каждой линейкѣ каждый письменный знакъ алфавита имѣетъ различное значеніе, такъ что напр. *a* первой строчки имѣетъ на второй значеніе буквы *b* и наоборотъ (здѣсь Барингтонъ намекаетъ на разницу ключей). Пусть далѣе читатель вообразить ребенка 8 лѣтъ который съ перваго взгляда соображаетъ одновременно значеніе всѣхъ пяти строкъ и передаетъ ихъ съ выраженіемъ и энергіей Гаррика, умѣя одновременно выразить со смысломъ: посредствомъ какихъ нибудь знаковъ всѣ четыре комментарія. Только вообразивъ это можно будетъ составить себѣ ясное представленіе о феноменальности дарованія Вольфганга.¹⁵ Самые великіе мастера музыкальнаго искусства врядъ ли могли бы выполнить это съ такимъ совершенствомъ какъ Моцартъ 8-ми лѣтъ. Изъ отчета Барингтона видно что гениальный мальчикъ тоже пѣлъ и пѣлъ прелестно. Его голосъ, правда, былъ слабъ и совсѣмъ дѣтскій, но ничего нельзя поставить рядомъ съ красотой и классической правильностью его методы пѣнія. Въ Лондонѣ тогда былъ знаменитый пѣвецъ Манцолли, любимецъ Вольфганга. Барингтонъ въ интересахъ изслѣдованія музыкальнаго дарованія Моцарта попросилъ его импровизировать любовную арію въ родѣ тѣхъ, которыя пѣлъ Манцолли. Ребенокъ взглянулъ на него съ хитрой усмѣшкой и сейчасъ же началъ на импровизированномъ языкѣ, по звуку напоминавшемъ италіанскій, пѣть речитативъ, затѣмъ сыгралъ ритурнель чисто въ италіанскомъ вкусѣ и запѣлъ любовную арію на одно слово *affetto* повторяемое на сотню ладовъ. Послѣ любовной аріи его попросили спѣть бѣшеную трагическую, и, выбравъ слово «*perfidio*» онъ симпровизировалъ нѣчто вполне драматическое; его увлеченіе дошло до того, что отъ наплыва вдохновенія онъ вскакивалъ на стулъ и конвульсивно ударялъ руками по клавишамъ. Хотя эти импровизаціи и не были безусловно прекрасны, прибавляетъ Барингтонъ, но все таки на много возвышались надъ заурядными произведеніями этого рода. Чудо подобнаго таланта, выходящаго побѣдителемъ изъ всѣхъ испытаній подобранныхъ самимъ англійскимъ ученымъ, навели его на подозрѣнія что Моцартъ феноменаленъ не только какъ музыкальный гений, но и какъ физическій индивидуумъ. Онъ предполагалъ что маленькій ростъ Вольфганга, даже недостаточный для восьмилѣтняго ребенка, былъ такимъ-же исключительнымъ явленіемъ какъ его гений. Можетъ быть отецъ скрывалъ настоящій возрастъ сына, который вѣроятно имѣлъ пятнадцать или шестнадцать

¹⁵ Не нужно быть глубокимъ знатокомъ музыки чтобы понять все несходство между сравниваемыми предметами. Съ одной стороны пять нотныхъ системъ изображающихъ, гармонію единую и стройную, легко воспринимаемую слухомъ и по этому самому легко усвояемую глазомъ разбирающаго съ листа; съ другой стороны какое-то вавилонское столпотвореніе изъ Шекспира и четырехъ различныхъ комментариевъ, которыхъ нельзя одновременно ни произнести, ни разслышать. Объясненіе Дэнза Барингтона принадлежитъ къ тому многочисленному разряду популяризацій который болѣе препятствуетъ, чѣмъ способствуетъ уразумѣнію дѣла и для неподготовленнаго читателя понятенъ гораздо менѣе элементарнаго, строго-спеціальнаго изложенія.

лѣтъ. Барингтонъ думаль такъ, пока однажды появленіе въ комнатѣ кошки не поколебало его въ этихъ подозрѣніяхъ. Вольфгангъ, любившій этихъ животныхъ, вскочилъ со стула, забывъ о музыкѣ, и побѣждалъ за кошкой, совершенно какъ это могъ сдѣлать ребенокъ 7 лѣтъ. Въ другой разъ онъ прервалъ музыкальныя занятія, чтобы поѣздить верхомъ на палочкѣ отца. Смущеніе Барингтона еще увеличилось. Какъ примирить противорѣчіе въ индивидуумѣ способномъ прервать импровизацію сложной фуги или чтеніе съ листа партитуры ради шалостей свойственныхъ ребенку 7-ми лѣтъ! Почти всѣ музыканты Лондона раздѣляли сомнѣнія Барингтона, но не мучились ими такъ какъ онъ. Послѣ многихъ лѣтъ изученія, онъ наконецъ имѣлъ счастье убѣдиться въ истинѣ, доставъ черезъ посредство графа Гасланга, англійскаго посланника при баварскомъ дворѣ, метрику Вольфганга. Когда всѣ сомнѣнія разрѣшились, Барингтонъ напечаталъ отчетъ изъ котораго я привелъ выдержки и закончилъ его параллелью между Генделемъ и Моцартомъ. Первый тоже игралъ на клавесинѣ 7-ми лѣтъ и сочинялъ 9-ти; отсюда Барингтонъ вывелъ заключеніе что талантъ втораго, еще болѣе ранній, долженъ будетъ превзойти талантъ Генделя если онъ проживетъ тоже 68 лѣтъ. Предсказаніе казалось смѣлымъ для англичанина той эпохи. Насколько дѣйствительность превзошла его!

Если въ Лондонѣ Моцартъ прослылъ за геніальнаго карлика, то ничего нѣтъ удивительнаго что впослѣдствіи, въ Италіи, онъ былъ произведенъ въ настоящаго *волшебника*, вѣра въ существованіе каковыхъ твердо держалась до конца 16-го столѣтія. Какое счастье для насъ что Моцартъ не былъ въ Испаніи, гдѣ сожигали волшебниковъ еще въ 1780 году, если я не ошибаюсь.

Въ Англіи Моцартъ въ числѣ другихъ произведеній¹⁶ сочинилъ сонату въ 4 руки; по

¹⁶ Изъ этихъ "другихъ произведеній" Отто Янгъ упоминаетъ о шести сонатахъ для клавесина со скрипкой или флейтой, посвященныхъ англійской королевѣ. Онѣ были тогда же напечатаны въ Лондонѣ и при нихъ длинное посвященіе на французскомъ языкѣ, которое мы сочли излишнимъ привести въ полномъ объемѣ какъ образецъ тогдашняго вкуса:

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevais ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étais, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi-même, lorsque j'aperçus le Génie de la musique à côté de moi.

"Tu es bien vain", me dit-il, "de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeler.

"Moi, vain de ton ouvrage?" lui répondis-je. "Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Reconnais le favori de la Reine de ces Iles fortunées. Tu prétends que née loin du rang suprême qui la distingue ses talents l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de Lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu p'us éloquent".

"Et cette loquence produit des Sonates!... Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur de Sonates?"

Ce propos me piqua. "Fi, mon père" lui dis-je, "tu parles ce matin comme un pédant... I ors que la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affaiblit, Son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et achève... Mais que je vive et un jour je Lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton secours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach".

Un grand éclat de rire déconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Elre aussi fantasque!... Ne vouloit-il pas aussi que j'osasse reprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orquell et de ma gloire? Moi, Madame, Vous reprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de Sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre: les enfants du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, ils se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talents, Vos bienfaits seront à jamais présents à ma mémoire; partout où je vivrai, je me regarderai comme le sujet de Votre Majesté.

удовольненіи Леопольда Моцарта это было первое сочиненіе въ этой формѣ.

Изъ Лондона семья Моцартовъ отправилася въ Гагу, гдѣ и братъ и сестра тяжело заболѣли и выздоровѣли только спустя четыре мѣсяца. Принцесса Пассау-Цейльбургская, по приглашенію которой Леопольдъ Моцартъ рѣшился на путешествіе въ Голландію, самымъ нѣжнымъ образомъ проявила свою заботливость къ больнымъ гостямъ. Вольфгангъ выразилъ ей свою благодарность посвященіемъ шести сонатъ. Онъ къ этому присоединилъ еще нѣсколько піесъ и также, для празднества по случаю воцаренія Принца Оранскаго, ея брата, «concerto grosso», гдѣ всѣ инструменты оркестра были концертирующими и по очереди исполняли труднѣйшія варіаціи. Въ наши дни этотъ родъ произведеній вѣрнѣе назвать симфоніей-концертомъ. Кромѣ того наши путешественники посѣтили Амстердамъ и дали тамъ 2 концерта не смотря на постъ, когда обыкновенно всякія увеселенія бывали запрещены. Это исключеніе было мотивировано тѣмъ, что «чудесныя способности обоихъ дѣтей могли своимъ проявленіемъ только прославить Бога».

Весною 1766 года наши виртуозы вернулись въ Парижъ. Уступимъ еще разъ слово Гримму, чтобы судить объ ихъ успѣхахъ:¹⁷ «Мы снова увидѣли прелестныхъ дѣтей Леопольда Моцарта, которые въ 1764 имѣли такой успѣхъ въ Парижѣ. Ихъ отецъ, пробывъ полтора года въ Англіи и шесть мѣсяцевъ въ Голландіи, привезъ ихъ опять сюда на возвратномъ пути въ Зальцбургъ. Вездѣ, гдѣ они ни были, ихъ сопровождалъ успѣхъ. Теперь удивительному ребенку 9 лѣтъ; онъ почти не выросъ, но сдѣлалъ изумительные успѣхи въ музыкѣ. Онъ уже два года тому назадъ былъ композиторомъ сонатъ; съ тѣхъ поръ онъ успѣлъ сочинить еще шесть для королевы Великобританской, шесть въ Голландіи для принцессы Пассауской, и нѣсколько симфоній, имѣвшихъ успѣхъ въ исполненіи; онъ даже сочинилъ нѣсколько италіанскихъ арій и я не сомнѣваюсь, что до 12 лѣтъ онъ сочинитъ и дастъ на какомъ нибудь италіанскомъ театрѣ оперу. Слышавъ въ Лондонѣ въ теченіи всей зимы Манцони, онъ воспользовался этимъ такъ что теперь своимъ слабенькимъ голоскомъ поетъ и со вкусомъ и съ душею. Но что всего непостижимѣе, это его глубокія познанія гармоніи и умѣніе модулировать, заставившее наслѣднаго принца Брауншвейгскаго, судью очень компетентнаго, сказать что самые опытные капельмейстеры умирали, недознавшись того, что узнать этотъ ребенокъ 9 лѣтъ. Намъ приходилось быть свидѣтелями какъ по часу, по полтора, онъ выдерживалъ состязанія въ модулированіи съ серіозными музыкантами и выходилъ изъ нихъ безъ малѣйшей усталости, когда его соперники заканчивали борьбу совершенно изнеможенные отъ утомленія. Я видѣлъ какъ за органомъ онъ ставилъ въ тупикъ самыхъ опытныхъ органистовъ. Въ Лондонѣ Бахъ бралъ его на колѣни и они оба по очереди играли на томъ же клавесинѣ по два часа подъ рядъ въ присутствіи Двора. Здѣсь онъ продолжалъ тоже самое съ Раупахомъ, хорошимъ музыкантомъ изъ Петербурга, который импровизируетъ съ большимъ совершенствомъ. Можно долго говорить объ этомъ странномъ феноменѣ. Къ тому же это одно изъ прелестнѣйшихъ существъ на свѣтѣ; во всемъ у него выказывается умъ, благодатная душа и грація его возраста. Онъ такъ забавенъ и веселъ что за него не страшно, чтобы онъ оказался плодомъ до времени созрѣлымъ. Если эти дѣти не умрутъ, то они не останутся въ Зальцбургѣ. Всѣ монархи будутъ спорить изъ за нихъ. Отецъ не только хорошій музыкантъ но и порядочный, умный человекъ; я никогда не видѣлъ человека, его профессіи, болѣе достойнаго».

Проѣздомъ черезъ Швейцарію наши путешественники познакомились съ Соломономъ Геснеромъ, который далъ имъ экземпляръ своихъ сочиненій, съ автографической надписью, въ которой Вольфгангъ Моцартъ пророчески названъ «честью Германіи и удивленіемъ всего міра».

Наконецъ, послѣ болѣе чѣмъ трехлѣтняго отсутствія, семейство Моцартовъ вернулось къ своимъ пенатамъ.

Je suis avec le plus profond respect Madame, de Votre Majesté le très humble et très obéissant petit serviteur

J. G. W. Mozart.

à Londres.
ce 18 Janvier
1765.

Само собою разумѣется что маленькій Вольфгангъ не былъ авторомъ этого литературнаго произведенія. Въ то время было обычаемъ обращаться за составленіемъ подобныхъ посвященій къ записнымъ литературныхъ дѣлъ мастерамъ.

¹⁷ Это письмо, котораго адресъ не приводится Ниссеномъ, написано по французски.

ГЛАВА IV.

1766 – 1768.

Весь Зальцбургъ пошелъ смотрѣть Зальцбургцевъ, уѣхавшихъ темными людьми и вернувшихся знаменитыми¹⁸. Какъ извѣстно, въ подобныхъ случаяхъ, люди оказываются лучшими родственниками, болѣе горячими друзьями, болѣе ласковыми сосѣдями, что не мѣшаетъ имъ въ сущности любить васъ еще меньше чѣмъ прежде. Моцарты, въ числѣ другихъ посѣщеній, удостоились визита одной мѣстной знатной особы. Чтобы понять странное смущеніе, въ которое долженъ былъ впасть этотъ господинъ, надо вспомнить объ отношеніяхъ между дворянствомъ и мѣщанствомъ въ тѣ времена, весьма отличавшихся отъ нынѣшнихъ. «Какъ я съ ними буду говорить?» спрашивалъ себя дворянинъ, снисходившій до визита музыканту, только потому что человѣкъ его положенія долженъ былъ знать для разговора въ гостиной все модное, а моднѣе Моцартовъ тогда ничего не было. Говорить имъ *вы* какъ то было не ловко, съ другой же стороны тоже нельзя было говорить и *ты* лицамъ, о которыхъ писали въ газетахъ и которые столько разъ бесѣдовали съ Коронованными особами; обратиться къ нимъ въ третьемъ лицѣ окончательно было нельзя, такъ какъ по духу языка это выходило совсѣмъ уже грубо. Долго раздумывала эта пустая голова какъ выйти изъ затрудненія и, по вдохновенію, неожиданно, прійдя къ Моцартамъ, обратилась къ мальчику въ первомъ. лицѣ множественнаго числа: «Ну какъ *мы*, попутешествовали? много почестей заслужили *мы*». «Виноватъ, сударь», прервалъ его Вольфгангъ, «но я не помню, чтобы мы путешествовали и давали концерты вмѣстѣ съ вами. Кромѣ Зальцбурга я васъ нигдѣ не видалъ». Этотъ анекдотъ, рассказанный сестрой Моцарта, показываетъ что гениальный ребенокъ въ случаѣ надобности былъ очень остроуменъ.

1767-й годъ заслуживаетъ быть вписанъ золотыми буквами въ лѣтописи музыкальнаго искусства. Моцартъ его провелъ спокойно въ изученіи произведеній Себастіана и Эммануила Баха, Генделя и Эберлина.¹⁹ Съ одинаковымъ прилежаніемъ Вольфгангъ изучалъ и италіанскихъ

¹⁸ Здѣсь Улыбышевъ умалчиваетъ объ одномъ анекдотѣ который въ высшей степени подходилъ бы къ общему духу и тону его рассказа. Архіепископъ Зальцбургскій Сигизмундъ, услышавъ о "чудесахъ" которыя творилъ маленькій Моцартъ и дабы подвергнуть мальчика испытанію, приказалъ (по словамъ Баррингтона) *запереть его на недѣлю въ одной изъ комнатъ дворца*. Въ этомъ заточеніи Вольфгангъ долженъ былъ написать "ораторію" на заданный его господиномъ текстъ.

Очень можетъ быть что "ораторія" эта есть ничто иное какъ первая часть духовной оперы (Geistliches Singspiel) *Долгъ первой заповѣди* (Die Schuldigkeit des ersten Gebotes); въ сохранившемся напечатанномъ либретто авторъ обозначенъ начальными буквами J. A.W. и сказано, что музыку къ первой части сочинилъ Вольфгангъ Моцартъ ("alt 10 Jahr"), ко второй — Михаилъ Гайднъ, къ третьей — Каганъ Адльгассеръ (Кёхель стр. 47). Сочиненіе это было неизвѣстно Отто Яну, но теперь оно достояніе публики, такъ какъ въ 1880 году партитура его была напечатана въ большомъ брейтконфовскомъ изданіи. Написанная на неуклюжѣ, нерѣдко смѣшные вирши (вѣроятно мѣстнаго, зальцбургскаго издѣлія) музыка *Первой Заповѣди* поражаетъ не только бойкостью и зрѣлостью техники, но также и по временамъ проблесками гения, смѣлыми, могучими гармоніями, мѣткою и глубокомысленною характеристикою, обличающею будущаго царя музыкальных драматурговъ и совершенно непонятною въ десятилѣтнемъ ребенкѣ.

¹⁹ Эрнстъ Эберлингъ, род. въ 1716 г. въ Йеттенбахѣ (въ Швабіи), отъ 1750 — 1762 капельмейстеръ архіепископской капеллы, а передъ тѣмъ придворный органистъ въ Зальцбургѣ. Обстоятельства его жизни почти неизвѣстны, а изъ сочиненій его, по свидѣтельству современниковъ чрезвычайно многочисленныхъ, напечатаны, кажется, только токкаты и фуги для органа (перепечатаны въ *Sammlung classischer Musik* Гегели, въ Цюрихѣ). Фетисъ приводитъ длинный списокъ латинскихъ драмъ (для театра студентовъ бенедиктинскаго монастыря въ Зальцбургѣ) къ которымъ Эберлингъ написалъ музыку; кромѣ этого онъ оставилъ множество церковныхъ композицій, часть которыхъ

мастеровъ. Этихъ италіанцевъ не называютъ, но если внимательное сравненіе стиля Моцарта съ произведеніями разныхъ эпохъ италіанской школы можетъ пополнить эту небрежность біографовъ, я рѣшусь предположить что италіанскіе мастера которымъ Моцартъ наиболѣе обязанъ были тѣ конми ознаменовался переходный стиль музыки отъ XVII столѣтія къ XVIII-му, а именно Страделла, Кариссими, и въ особенности Скарлатти, Лео и Дуранте. Какъ бы то ни было, но фактъ этихъ двойныхъ занятій одновременно нѣмецкою и италіанскою школою, мнѣ представляется имѣющимъ огромное значеніе. Это ключъ къ пониманію произведеній Моцарта.²⁰

Осенью этого же года, наши виртуозы снова начали странствовать. Они поѣхали въ Вѣну, откуда почти тотчасъ же ихъ изгнала свирѣпствовавшая тамъ оспа. Убѣжать отъ этой болѣзни однако не удалось. И братъ и сестра захворали ею въ Ольмюцѣ и задержались тамъ на два мѣсяца. По минованіи опасности они вернулись въ Вѣну. Пріемъ самый лестный и любезный ожидалъ ихъ при дворѣ Іосифа II-го. Знатные покровители въ лицѣ графа Каунница, герцога Браганцкаго, фрейлины фонъ Гуттенбергъ, любимицы Императрицы-матери и Метастазія живо заинтересовались ими. Сколько залоговъ успѣха! А тѣмъ не менѣе на этотъ разъ пребываніе въ Вѣнѣ было рядомъ непріятностей, хлопотъ и неудачъ.

Моцартъ переставалъ быть ребенкомъ, къ которому нельзя было не отнестись ласково и снисходительно. Какими бы талантами ни было надѣлено дитя, всегда на него смотрятъ скорѣе какъ на *вещь*, чѣмъ какъ на *лицо*. Это еще только *любопытная вещь*, а не превосходящій меня человѣкъ. Потомъ, при видѣ ребенка, завистникъ можетъ себя утѣшать мыслью, что *всѣ эти дѣти чудеса обращаются въ очень обыкновенныхъ людей или скоро умираютъ*. Дѣло становится серіознѣе когда маленькое чудище, становясь юношей, показываетъ что оно не только не стало хуже или остановилось въ развитіи, но далеко пошло съ годами впередъ. Тогда тайная надежда соперниковъ, все прощающихъ возрасту, рушится. Вотъ музыкантъ 12-ти лѣтъ попадаетъ въ городъ кишашій цѣлымъ населеніемъ музыкантовъ всякаго рода. Этотъ юноша всего трехъ съ половиною футовъ ростомъ и слыветъ за перваго виртуоза и лучшаго импровизатора своего времени. Признаки уже слишкомъ несомнѣнные предвѣщаютъ, что онъ станетъ еще выше. Тогда поднимается суматоха въ лагерь музыкантовъ! всѣ они сплываются вмѣстѣ, всѣ соединяются противъ врага пришельца, собирающагося отбить отъ нихъ и безъ того искрошенный хлѣбъ! Не имѣя возможности отрицать очевидность, наши патентованные рыцари дали себѣ слово избѣгать всякой встрѣчи съ Моцартами. Всѣ остальные комбинаціи вытекали изъ слѣдующей. Если приходилось высказать мнѣніе о юношѣ, то сначала выражалось равнодушно сожалѣніе, что не пришлось его слышать; потомъ слѣдовала тонкая усмѣшка, начинались нападки на тщеславіе свѣтскихъ людей, причемъ высказывалось убѣжденіе что присутствующіе не были ни достаточно невѣжественны, ни легковѣрны, чтобы отнестись серіозно къ такимъ баснямъ. Свѣтскіе люди, стыдясь своего заблужденія, въ свою очередь хотѣли показать артистамъ что ихъ не проведешь, что они давно раскусили въ чемъ штука и увѣрили, что изъ самыхъ первыхъ смѣялись надъ этимъ вздоромъ; имъ только хотѣлось подлинно доискаться уловокъ хитраго шарлатана-отца. Тогда, подъ величайшимъ секретомъ, сообщалось, что шарлатанство отца была вещь доказанная, что онъ просто очень ловко дрессировалъ своего сынишку, чтобы нажиться. Такими путями заговорщики достигали своихъ цѣлей, не рискуя прослыть за клеветниковъ. Леопольдъ Моцартъ очень хорошо понялъ эту тактику и придумать своимъ врагамъ очень искусную ловушку. Онъ узнаетъ, что одинъ изъ самыхъ главныхъ заговорщиковъ долженъ въ какомъ-то обществѣ любителей исполнять рукописный

сохранилась въ рукописи въ вѣнской придворной библіотекѣ и въ библіотекѣ Общества Любителей Музыки въ Вѣнѣ. Онъ умеръ въ 1763 году.

²⁰ Мнимый фактъ, на который опирается здѣсь Улыбышевъ, есть не болѣе какъ соображеніе гадательного свойства и опровергается весьма обстоятельнымъ и интереснымъ изложеніемъ Отто Яна (I, 534 — 537). По Яну Моцартъ едва ли могъ въ Зальцбургѣ находить возможность услышать или прочесть много изъ произведеній иногородныхъ, а тѣмъ болѣе старинныхъ композиторовъ; образованіе его создано прежде всего на громадной массѣ собственныхъ упражненій въ композиціи, а затѣмъ на изученіи мѣстныхъ зальцбургскихъ мастеровъ (Эберлина, Ммхаила Гайдна, Адльгассера) вполне (по крайней мѣрѣ въ церковной музыкѣ) стоявшихъ на высотѣ своего времени. Разширенію же его горизонта способствовали, очевидно, болѣе всего артистическія путешествія.

концертъ своего сочиненія, заранѣе провозглашенный какъ *pec plus ultra* трудности. Л. Моцартъ отпрапляется къ дилеттанту у котораго долженъ былъ быть этотъ музыкальный вечеръ и предлагаетъ ему услуги своего сына для вечера, но подь условіемъ что его присутствіе не будетъ заранѣе никому извѣстно. Дилеттантъ въ восторгѣ отъ предложенія и не видя въ немъ ничего кромѣ увеличенія интереса его предстоящаго собранія, выражаетъ свою благодарность. Въ назначенный день, виновникъ торжества является на вечеръ съ важностью маэстро Бучефало. Манускриптъ уже на пюпитрѣ: любители размѣстились около клавесина. Профессоръ садится и сморкается. Въ этотъ моментъ дверь отворяется... и о сюрпризъ! о предательство! въ залу входитъ страшный Зальцбургецъ. Дѣлать нечего, уйти нельзя. Хозяинъ дома, ничего не подозревающій, выражаетъ удовольствіе что на его долю выпало познакомить другъ съ другомъ двухъ столь выдающихся виртуозовъ. Пронсходитъ обмѣнъ взаимныхъ любезностей. Въ то время, какъ вѣнскій профессоръ и Леопольдъ Моцартъ говорятъ другъ другу комплименты, Вольфгангъ идетъ прямо къ клавесину и играетъ концертъ отъ начала до конца съ совершенствомъ неподражаемымъ, какъ будто онъ выучилъ его наизусть для публичнаго исполненія. Надо отдать справедливость автору концерта. Его предубѣжденіе растаяло и подходя къ Вольфгангу у него вырвались слѣдующіе слова. «Какъ честный человѣкъ я долженъ сказать что этотъ ребенокъ самый великій человѣкъ настоящаго времени. Я прежде не могъ этому вѣрить.»

Но недостаточно было съ такимъ благородствомъ уничтожить одиночнаго противника. Надо было побѣдить всю могучую лигу, поставивъ всю Вѣнскую публику судьей между Моцартомъ и его противниками. Случай представился самый благопріятный. Императоръ Іосифъ выразилъ маленькому маэстро желаніе выслушать оперу его произведенія. Такое желаніе было равносильно приказанію. Опера подь заглавіемъ *La Finta semplice* (*Притворная простушка*) была написана въ нѣсколько недѣль; она заслужила одобренія Гассе и Метастазія; но сочинить оперу въ этомъ дѣлѣ было наименьшею трудностью. Какъ только противники узнали о предстоящей имъ опасности, сейчасъ же приняли всѣ мѣры, чтобы поѣшать исполненію оперы. Это удалось имъ. Италіанскій театръ былъ отданъ въ аренду нѣкому Аффлиджіо, при чемъ онъ долженъ былъ платить пѣвцамъ, которые прежде оплачивались казною, и съ условіемъ весьма тяжкимъ дароваго входа для всѣхъ придворныхъ. Принимая такимъ образомъ на себя большой рискъ, импрезаріо сохранилъ за собою право составлять репертуаръ; отъ него одного зависѣло принять или не принять новое произведеніе для постановки и никто не имѣлъ права давать ему въ этомъ случаѣ предписанія. Дѣла его однако шли плохо. Противники Моцарта окружили его со всѣхъ сторонъ и увѣрили, что опера мальчика будетъ окончательнымъ ударомъ его банкротства; что публика будетъ очень скандализирована видѣть мальчишку 12 лѣтъ дирижирующимъ оперу, на другой день послѣ представленія оперы великаго Глука. Аффлиджіо, убѣжденный этими доводами и напуганный, только и началъ помышлять, какъ бы раздѣлаться съ Моцартами, но такъ, чтобы не отказаться первому: рѣзкій отказъ могъ бы не понравиться при дворѣ заказавшимъ и желавшимъ видѣть оперу. Махинаціи для помѣхи первымъ попыткамъ Моцарта на драматическомъ поприщѣ должны были дѣйствовать постепенно. Сначала *il poeta* не могъ справиться съ безконечными измѣненіями въ текстѣ либретто, затѣмъ явились пѣвцы съ отказомъ пѣть невозможныя для исполненія партіи, хотя на репетиціяхъ въ домѣ маэстро эти партіи были имъ вполне по силамъ. Наконецъ дошла очередь до оркестра. Старики ветераны, посѣдѣвшіе за пюпитрами, не могли унизиться до исполненія партитуры молокососа! Въ то время какъ импрезаріо самъ противъ себя дѣйствовать, его подстрекатели не оставались бездѣтельными. Они старались дискредитировать впередъ новую оперу и провозглашали ее отвратительной. Но это осталось безъ послѣдствій. Моцартъ уже игралъ свою оперу въ нѣкоторыхъ аристократическихъ салонахъ Вѣны и вездѣ встрѣчалъ одобренія. Измѣнивъ тогда систему атаки, противники Вольфганга вездѣ разносили, что это произведеніе отца, потому что сынъ не знаетъ ни одного италіанскаго слова, говорили они, и еще не умѣлъ сочинять серьезно. Леопольдъ Моцартъ, всегда столь же готовый на отраженіе, какъ его противники на клевету, прощалъ имъ отъ сердца ихъ ложь, которая могла только послужить къ возвеличенію сына. Въ присутствіи многихъ свидѣтелей берутъ томъ сочиненій Метастазія: открываютъ его на удачу и первая попавшаяся арія предоставляется молодому маэстро. Онъ не колеблясь беретъ ее и начинаетъ писать какъ подь диктовку; черезъ

какойнибудь часть пѣвецъ съ оркестромъ могъ бы исполнить эту арію. Этотъ опытъ былъ нѣсколько разъ повторень у Мнимый фактъ, на который опирается здѣсь Улыбышевъ, есть не болѣе какъ соображеніе гадательнаго свойства и опровергается весьма обстоятельнымъ и интереснымъ изложеніемъ Отто Яна (I, 534 — 537). По Яну Моцартъ едва ли могъ въ Зальцбургѣ находить возможность слышать или прочесть много изъ произведеній иногородныхъ, а тѣмъ болѣе старинныхъ композиторовъ; образованіе его создано прежде всего на громадной массѣ собственныхъ упражненій въ композиціи, а затѣмъ на изученіи мѣстныхъ зальцбургскихъ мастеровъ (Эберлина, Ммханла Гайдна, Адльгассера) вполнѣ (по крайней мѣрѣ въ церковной музыкѣ) стоявшихъ на высотѣ своего времени. Разширенію же его горизонта способствовали, очевидно, болѣе всего артистическія путешествія. графа Кауница, у герцога Браганцкаго, у Гассе, у капельмейстера Боноу, самаго Метастазія и всегда съ одинаковымъ успѣхомъ и невѣроятною быстротою. Такое явное опроверженіе выдумки противниковъ ихъ сморило: они замолчали, но продолжали дѣйствовать. Проходили мѣсяцы и пустые предлоги смѣнялись фальшивыми обѣщаніями постановки оперы. Пресыщенный всѣми этими мерзостями, утомленный на прасныя попытки и принужденный жить на свои сбереженія вмѣсто того, чтобы наполнить карманы. Леопольдъ Моцартъ терялъ терпѣніе вмѣстѣ съ деньгами. Наконецъ онъ отправился къ Аффлиджіо въ энергическихъ выраженіяхъ напомнить ему его обѣщанія и угрожалъ жалобой Императору. Итальянецъ, немного ошеломленный этой нѣмецкой грубостью, все еще хотѣлъ вывернуться обѣщаніями, но увидѣвъ что они болѣе не умѣстны, принужденъ былъ откровенно высказаться. «Если вы хотите», сказалъ онъ, «опозорить вашего сына постановкой его оперы, я берусь ошибаться ее.» Отецъ Вольфганга, зная отлично, что Аффлиджіо былъ способенъ на все, остерегся подвергнуть его этому испытанію. *La finta semplice* не была представлена.

Сознаюсь, когда я читалъ въ письмѣ Леопольда Моцарта эти подробности, значительно сокращенныя въ моемъ изложеніи, мнѣ было очень трудно отдѣлаться отъ подозрѣнія что вина Аффлиджіо можетъ быть не была такъ велика и что первый драматическій опытъ Вольфганга вѣроятно былъ еще слишкомъ слабъ, чтобы выдержать исполненіе на сценѣ. Но это сомнѣніе само собою падаетъ при изученіи фактовъ. По всему артистическому прошлому Моцарта легко заключить, что онъ уже значительно возвышался надъ посредственными композиторами своего времени. Мнѣніе любителей, дававшее тонъ въ Вѣнѣ, было единогласно въ пользу сочиненія и вполнѣ обезпечивало ему успѣхъ: восторженные похвалы самихъ пѣвцовъ до запрещенія имъ быть откровенными и наконецъ свидѣтельство двухъ такихъ знатоковъ музыки какъ Гассе и Метастазій обѣщали что опера будетъ превознесена публикою до небесъ. По заявленію двухъ послѣднихъ, въ Италіи можно было насчитать до тридцати оперъ которыя, будучи несравненно ниже по достоинствамъ, имѣли тамъ большой успѣхъ. — Конечно теперь *La finta semplice* понравилась бы мало или даже совсѣмъ нѣтъ; но именно по этому-то она имѣла еще болѣе шансовъ понравиться въ 1768 году. Геній Моцарта въ то время еще не возвысился какъ впоследствии надъ вкусами толпы и музыка мальчика 12-ти лѣтъ не могла быть не понятой массою; его стиль еще не былъ моцартовскимъ; онъ навѣрно еще не отдѣлался тогда отъ заблужденій любимыхъ композиторовъ того времени, совершенно какъ въ наши времена самый талантливый и даже геніальный юноша не могъ бы отдѣлаться въ своихъ произведеніяхъ отъ вліянія Россини или Бетховена. Тѣ кто видѣли партитуры оперъ до *Идомея* знаютъ какая пропасть раздѣляетъ стиль до-моцартовскій отъ моцартовскаго. Итальянскія оперы 18-го столѣтія, избѣжавшія забвенія, всѣ принадлежатъ ко времени жизни Моцарта или даже къ времени послѣ его смерти (*Cantatrice villane* и *Matrimoni segreti* напримѣръ).²¹

²¹ Переводчикъ сохранилъ, не сокращая, всѣ гаданія и мечты біографа о неизвѣстной ему оперѣ двѣнадцатилѣтняго геніальнаго композитора. Интересъ этой странички заключается въ томъ что она краснорѣчиво свидѣтельствуегъ о страстной жадѣ знанія которую чувствовалъ Улыбышевъ и о тѣхъ преградахъ которыя полагаютъ ему недостатокъ источниковъ. Въ настоящее время эти преграды болѣе не существуютъ. Уже Отто Янъ зналъ *рукописи*, отроческихъ и юношескихъ партитуръ Моцарта и подробно ихъ описываетъ, иногда приводя отрывки стихотворнаго текста, иногда (но гораздо рѣже) небольшіе нотные примѣры. Но начиная съ семидесятыхъ годовъ предпринято большое полное изданіе сочиненій Моцарта (у Брейткопфа и Гертеля, подъ редакціей Брамса, графа Вальдерзее, Вюльнера,

Закрывъ Моцарту доступъ въ театр, завистники только на половину достигли своей цѣли, Моцартъ имѣлъ вскорѣ случай восторжествовать надъ ними. Въ Сиротскомъ Домѣ только что была воздвигнута церковь. Директоръ заведенія поручилъ Моцарту сочинить на освященіе этой церкви торжественную мессу и концертъ для трубы, произведенія которыми дирижировать долженъ былъ самъ авторъ. Весь Дворъ присутствовалъ на этомъ торжествѣ; стеченіе публики было огромное и императоръ Іосифъ наконецъ доставилъ себѣ удовольствіе видѣть мальчика во главѣ оркестра. Великолѣпный подарокъ императрицы свидѣтельствовалъ маленькому маэстро о полномъ удовлетвореніи августѣйшихъ слушателей.

Знаменитый Месмеръ, тогда жительствовавшій въ Вѣнѣ былъ въ числѣ самыхъ ревностныхъ друзей Моцарта. Необычайность генія ребенка должна была вызвать симпатіи отца или вѣрнѣе возродителя магнетизма. Месмеръ любилъ музыку и какъ вообще меломанъ и отчасти какъ

Гольдшмита, Іоахима, Ноттебома, Рейнеке, Рица, Рудорфа, Шингты и Эспанья) въ которое вошли также всѣ безъ исключенія ранніе опыты его пера, насколько рукописи ихъ сохранились до нашихъ дней. Въ 1882 году была издана оркестровая партитура *Finta Semplice*. Улыбывшійся обрадовался бы еслибъ увидѣлъ насколько его предположенія были вѣрны. Работа двѣнадцатилѣтняго мальчика поражаетъ мастерствомъ, непринужденною текучестью и бойкостью фактуры. Всѣ обороты музыкальнаго языка тогдашней комической оперы у него въ полномъ распоряженіи; нигдѣ не видно принужденія, неловкости или изысканности; ничто не обличаетъ возраста композитора. Переходя отъ вопроса *умѣнія* къ вопросу *дарованія*, слѣдуетъ признать что *Finta Semplice* въ значительной своей части, пожалуй въ преобладающей части, обличаетъ скорѣе необычайную опытность и раннюю зрѣлость техника, чѣмъ вдохновенный геній художника: многое въ ней запечатлѣно темъ гладкимъ и элегантнымъ благозвучіемъ которое восхищало нашихъ пращуровъ въ операхъ Галуни, которое слушается легко и пріятно, но не оставляетъ никакихъ слѣдовъ въ памяти. Зато въ *нѣкоторыхъ* мѣстахъ своей партитуры двѣнадцатилѣтній мальчикъ высоко возносится надъ этимъ уровнемъ и проявляетъ истинное призваніе творца музыкальных комедій. Какъ и всѣ оперы середины прошлаго столѣтія, *la Finta Semplice* непохожа по формѣ на большія моцартовскія оперы извѣстныя публикѣ: она не состоитъ, подобно имъ, изъ преобладающихъ ансамблей съ нѣсколькими аріями, а напротивъ содержитъ, за исключеніемъ финаловъ, однѣ только аріи, которыхъ на каждое изъ семи дѣйствующихъ лицъ приходится по двѣ, по три и до четырехъ. Речитативъ исключительно "сухой" (въ партитурѣ обозначенъ только басъ протяжными выдержанными нотами, безъ всякихъ цифръ). Такимъ образомъ для музыкальной характеристики остается мѣсто только въ аріяхъ, и наибольшія красоты *Finta Semplice* слѣдуетъ искать именно въ нихъ. Двѣ партіи — Полидоро, комическаго тенора, придурковатаго и влюбленнаго недоросля и Розаны, главной женской роли, хитрой и смѣлой кокетки — особенно выдаются красотой мелодіи и мѣткостью характеристики. Перлъ всей оперы, арія Полидоро *Cosa ha mai la donna in dosso* (№ 7 печатной партитуры) уже носитъ тотъ чисто-моцартовскій отпечатокъ кантлены который въ этомъ періодѣ композитора составляетъ рѣдкость: мелодія соединяетъ выраженіе глубокаго чувства съ неподражаемою граціей и такимъ образомъ значительно приближается къ стилю *Cosi fan tutte* и *Свадьба Фигаро*. Другую сторону таланта юнаго Вольфганга раскрываетъ арія Джіачинты (партіи вообще нѣсколько менѣе выдающейся) *Che scompiglio, che flagello*. Арія эта написана пародіей на трагическій тонъ тогдашней *opera seria* и отличается энергіей и серьезностью экспрессіи, сквозящими черезъ остроумную каррикатуру. Собственно-комическій элементъ, между прочимъ, превосходно выступаетъ въ аріи Кассандро (баса) *Cospetton! cospettonaccio!* Въ партитурѣ эта арія названа дуэтомъ, потому что нѣніе Кассандро иногда прерывается коротенькими фразами другаго лица, но это неправильно: въ *Finta Semplice* нѣтъ дуэтовъ, и настоящій нумеръ, въ сущности, такая же арія какъ и всѣ другія, съ тою лишь разницею что она выдѣляется превосходнымъ музыкальнымъ изображеніемъ трусости и хвастовства, этихъ вѣчныхъ и неисчерпаемыхъ задачъ для комическаго вдохновенія. Я упомянулъ что *Finta Semplice*, кромѣ арій имѣетъ также и финалы. Въ присутствіи финаловъ, какъ извѣстно, заключается одинъ изъ главныхъ признаковъ отличающихъ тогдашнюю комическую оперу отъ серьезной. Но слѣдуетъ отличать *Моцартовскій* финалъ, знакомый намъ изъ его послѣднихъ оперъ, отъ финала итальянскихъ оперъ середины XVIII вѣка, по образцу которыхъ сработанъ *Finta Semplice*. Здѣсь, въ этой болѣе ранней формѣ финала, темно, тактъ и тональность мѣняются такъ же свободно, какъ и послѣдствіи, но нѣтъ полнозвучнаго многоголосія финаловъ *Свадьбы Фигаро* и *Донъ-Жуана*: дѣйствующія лица или поютъ поочередно, или же одновременно, въ нотахъ одинаковой длительности и въ весьма простыхъ гармоніяхъ. Въ противоположность позднѣйшимъ операмъ Моцарта, гдѣ финалы составляютъ кульминаціонныя точки и безсмертный геній музыканта горитъ ослѣпительнымъ блескомъ, финалы *Finta Semplice* отличаются гладкою и безупречною фактурой при музыкальномъ содержаніи вообще менѣе значительномъ, чѣмъ въ нѣкоторыхъ изъ арій. Инструментована *Finta Semplice*, какъ и всѣ оперы до *Идоменея*, на оркестръ неполный и состава непостояннаго: многія аріи сопровождаются одними смычковыми инструментами, или же смычковыми съ двумя гобоями и двумя волторнами; фигурація аккомпанимента далеко не такъ богата, какъ въ зрѣломъ періодѣ Моцарта; но нерѣдко обращаютъ на себя вниманіе тщательность и разнообразіе работы: такъ арія розины *Senti l'eco* (№ 9) сопровождается, кромѣ смычковыхъ, гобоемъ-соло и двумя англійскими рожками; арія ея же *Amoretti che ascosi qui siete* — двумя фаготами при раздѣленныхъ альтыхъ, и всѣ эти инструменты выступаютъ отдѣльно, чередуясь и контрастируя между собою и выказывая ранніе задатки того изумительнаго искусства, которое сдѣлало Моцарта творцомъ современнаго оркестра.

докторъ, часто пользовавшійся ею какъ вспомогательнымъ средствомъ.²² Онъ пожелать видѣть исполненную оперу своего молодого друга вопреки Аффлиджіо и другимъ его противникамъ. Для этой цѣли при выборѣ сюжета остановились на комедіи съ куплетами *Bastien et Bastienne*. Моцартъ написалъ музыку и опера была дана на домашнемъ спектаклѣ у Месмера съ большимъ успѣхомъ. Ниссенъ одинъ, какъ мнѣ кажется, упоминаетъ объ этомъ небольшомъ произведеніи, котораго названія я не нашелъ ни въ одномъ каталогѣ Моцартовскихъ произведеній и о которомъ никто не упоминаетъ больше. Человѣкъ такой добросовѣстный какъ датскій критикъ конечно не выдумалъ существованіе этого произведенія: но вслѣдствіе правила говорить въ своемъ сочиненіи какъ можно меньше отъ себя, Ниссенъ приводитъ этотъ фактъ въ двухъ строчкахъ, не указывая источника изъ котораго онъ почерпнулъ свѣдѣніе и остерегаясь вдаваться въ разсужденія по поводу его. Герберъ въ своемъ *Новомъ Музыкальномъ Словарѣ* причисляетъ *Bastien et Bastienne* къ произведеніямъ Леопольда, а не Вольфганга Моцарта. Кто правъ, Ниссенъ или Герберъ, я не берусь судить.²³

Семья пробыла такимъ образомъ 14 мѣсяцевъ въ Вѣнѣ, на которые отецъ нашего героя долженъ былъ смотрѣть какъ на потерянные, потому что они не принесли никакихъ денежныхъ выгодъ и Вольфгангъ только даромъ потрудился.

²² Тотъ Месмеръ который встрѣчается въ жизни Моцарта отнюдь не есть Антонъ-Фридрихъ Месмеръ (1734 — 1815) котораго Улыбышевъ величаетъ "возрожденіемъ магнетизма". Очень можетъ быть что и съ этимъ Месмеромъ Моцартъ встрѣчался въ Вѣнѣ; но на знакомство между творцомъ *Волшебной Флейты* и парадоксальнымъ фізіологомъ нѣтъ никакихъ указаній. Тотъ же Месмеръ о которомъ здѣсь идетъ рѣчь былъ инспекторомъ школъ (Normalschulinspektor) извѣстный прекрасною игрою на стеклянной гармоникѣ, инструментѣ тогда только что вошедшимъ въ моду, а также странностью и причудливостью характера. Когда Моцартъ въ 1781 году поселился въ Вѣнѣ, онъ снова посѣтилъ Месмеровъ и былъ радушно принятъ, но домъ не понравился ему какъ прежде: и Месмеръ и жена его оказались рьяными поклонниками композитора Ригини (1756 — 1812) жившаго у нихъ въ семьѣ и бывшаго однимъ изъ соперниковъ Моцарта. Отто Янъ, у котораго я заимствую эти подробности (I. 113) не сообщаетъ ни крестныхъ именъ Месмера, ни годовъ его рожденія и смерти. Баронъ Гельфертъ, въ книгѣ *Die österreichische Volksschule* высказываетъ мнѣніе что Месмеръ покровительствовавшій Моцарту былъ не магнетизѣръ и не инспекторъ школъ, а докторъ медицины Антонъ Месмеръ, имѣвшій въ Вѣнѣ собственный домъ Месмеровъ и былъ.

²³ Не представляя такъ много замѣчательныхъ сторонъ какъ *Finta Semplice* и внятеро меньшая по объему, партитура *Bastien und Bastienne* (напеч. въ 1879 году) такъ же какъ она обличаетъ удивительную умѣлость и легкость работы. Вокальные нумера всѣ гораздо короче и имѣютъ характеръ пѣсенный, хотя носятъ названіе "арій". Очень замѣтенъ нѣмецкій отпечатокъ музыки въ противоположность строгому италіанизму *Finta Semplice*. Моцартъ, во многихъ мѣстахъ старался придать музыкѣ пастушескій, пасторальный характеръ, вызванный содержаніемъ либретто; въ большинствѣ случаевъ у него выходитъ условная свѣтская пастораль во вкусѣ XVIII вѣка, но есть одно мѣсто, гдѣ оркестръ (одни смычковые инструменты, стр. 8 партитуры) подражаетъ *волянкѣ*. Здѣсь послушный двѣнадцатилѣтній ученикъ псевдоклассиковъ XVIII вѣка дошелъ до такого реализма которымъ могъ бы влюлиѣ удовольствоваться и композиторъ нашихъ дней.

ГЛАВА V.

1769 — 1771.

Моцартъ видѣлъ Мюнхенъ, Вѣну, Парижъ, Лондонъ, Голландію и Швейцарію; но онъ не видѣлъ Италіи и значитъ ничего не видѣлъ. Путешествіе въ Италію считалось тогда строго обязательнымъ для каждаго музыканта. Въ дѣлѣ искусствъ эта страна царила надъ другими по прежнему и по части музыки въ особенности. Тамъ родилась эта дочь небесъ на жертвенникахъ христіанства и тамъ развилась подъ его возрождающимъ вліяніемъ въ двойной формѣ мелодіи и гармоніи, неизвѣстной въ античныя времена точно также какъ и теперь у народностей нехристіанскихъ. Опереженные Бельгійцами, Итальянцы къ срединѣ XVI-го вѣка снова стали впереди при Палестринѣ, составившемъ эру настоящаго музыкальнаго искусства, той музыки, которая имѣетъ судьбу слухъ и сердце и которая замѣнила остроумныя и ловкія комбинаціи звуковъ не говорившія ничего чувству, а только глазамъ и мысленію.²⁴ Вскорѣ рожденіе оперы изобрѣтенной и усовершенствованной въ Италіи укрѣпило господство ея даже въ такихъ странахъ гдѣ до этого музыка никого не интересовала. Единственно Франція и Англія претендовали еще на соперничество въ этомъ отношеніи съ Италіей. Но какъ тамошнія оперы были далеки отъ качествъ итальянскихъ! Здѣсь только и былъ слышенъ Люлли и вѣчный Рамо, да жалкія псалмодіи или старомодныя кантилены исполняемыя крикливыми голосами которые не могли достаточно громко пѣть для грубыхъ вкусовъ публики. Англія же могла похвастать развѣ народными пѣснями шотландскихъ горцевъ. Остальная Европа не знала другой оперы кромѣ итальянской. Масса выдающихся драматическихъ композиторовъ чередовалась въ Италіи изъ поколѣнія въ поколѣніе почти также правильно какъ обыкновенные люди. Ихъ постоянные успѣхи, веселые народные праздники, оставляли въ тѣни все что было вокругъ нихъ. Изъ конца въ конецъ весь итальянскій полуостровъ, какъ большая концертная зала, былъ наполненъ самыми мелодическими звуками. Многочисленныя консерваторіи, разсадники талантовъ всякаго рода, выпускали для всего міра

²⁴ Не будемъ строги къ автору писавшему въ тридцатыхъ годахъ, когда и теперь, черезъ слишкомъ полстолѣтія, въ учебникахъ составляемыхъ "профессорами" консерваторій повторяются все тѣ же басни о Палестринѣ. Если у предшественниковъ Палестрины были только "ловкія комбинаціи звуковъ не говорившія ничего чувству а только глазамъ и мысленію" то совершенно такія же безсодержательные фокусы составляли собою и всего Палестрину, такъ какъ между *его* музыкой и музыкой бельгійцевъ первой половины XVI вѣка нѣтъ никакого качественного различія: тѣ же мелодическіе мотивы, тотъ же ритмъ, та же до мельчайшихъ подробностей сходная гармонія, тотъ же духъ, та же оболочка. Послѣ великолѣпныхъ всѣмъ доступныхъ изданій музыки XVI вѣка *Collectio operum musicorum batavorum* Коммера, *Musica dicina* Проске, *Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung* (начавшаяся въ срединѣ семидесятыхъ годовъ и продолжающіяся и нынѣ) *Trésor musical* Мальдигема, томъ приложеній къ неоконченной *Исторіи Музыки* Амброса и мн. др) которыя въ послѣднія тридцать лѣтъ открыли историку искусства совершенно новые горизонты, пора было бы перестать списывать другъ у друга все тѣ же плоскія шуточки надъ мессой "о красныхъ носкахъ" и т. п. произведеніями, которыхъ ни одинъ изъ "профессоровъ" этого сорта и въ глаза не видалъ. Прошло двадцать пять лѣтъ съ тѣхъ поръ какъ Амбросъ въ предисловіи ко второму тому своей *Исторіи музыки* заступился за бельгійцевъ, краснорѣчиво и ѣдко обличая невѣжество фельетонныхъ псевдонсторикивъ глумившихся надъ ними, но слова его цѣлкомъ и съ одинаковымъ правомъ могли бы быть повторены и теперь.

Точно такъ же заблуждается Улыбышевъ приписывая какую-то особенную таинственную важность "партитурамъ древнихъ мастеровъ которыхъ Римская церковь не позволяла обнародовать и исполняла во дни Страстей господнихъ". Напротивъ, главныя "сокровища" церковной музыки XVI вѣка — мотеты и мессы — всегда были дозволены къ обращенію, а многія изъ нихъ даже напечатаны — и превосходно напечатаны — въ томъ же XVI вѣкѣ. Лежали они въ пыли архивовъ и библіотекъ совѣмъ не потому чтобъ ихъ тамъ заперла монополія или цензура, а потому что перестали нравиться измѣнившемуся вкусу XVII и XVIII вѣковъ.

композиторовъ, виртуозовъ и пѣвцовъ. Въ Италіи же традиціонныя правила хорового пѣнія въ Папской капеллѣ, дѣлали исполненіе церковной музыки безупречнымъ и можно сказать совершеннымъ. Подъ сводами церквей въ архивахъ хранились сокровища партитуры древнихъ мастеровъ которыхъ Римская церковь не позволяла обнародовать и исполняла по разу въ годъ въ дни Страстей Господнихъ.

Но въ это время варвары вырвавшіе изъ рукъ Италіи господство надъ міромъ, собирались оспаривать господство и въ дѣлѣ музыки. Бахъ, Гендель, Глюкъ и Гайднъ уже появились. Но не настало еще время признанія ихъ безсмертнаго превосходства надъ ихъ эфемерными и популярными италіанскими соперниками. Гендель былъ знаменитъ только въ Англіи. Себастьянъ Бахъ и его школа даже въ Германіи не находили еще надлежащей оцѣнки своихъ глубокихъ произведеній. Глюкъ, самый популярный изъ всѣхъ этихъ колоссовъ музыкальнаго творчества, пользовался настоящею извѣстностью только во Франціи, да и тамъ здравый вкусъ былъ еще такъ мало развитъ что была возможна его борьба съ Пиччини, при чемъ послѣдній не безъ основанія могъ считать себя побѣдителемъ. Мнѣ кажется, что произведенія Глюка еще потому не могли сразу нанести полного пораженія музыкѣ италіанской, что любители всегда больше интересуются музыкой чѣмъ драмой въ оперѣ и гораздо лучше судятъ объ исполненіи чѣмъ о самомъ произведеніи, нѣмецкіе же и французскіе исполнители не могли стать рядомъ съ италіанскими, которые тогда одни умѣли пѣть, такъ что для массы и произведенія исполняемые послѣдними казались лучшими. Не надо по этому удивляться, что еще долго потомъ послѣ Глюка, любители повторяли что виѣ италіанской музыки *нѣтъ спасенія*.

Что касается до Гайдна, который былъ и предшественникомъ и послѣдователемъ Моцарта, онъ конечно могъ прослыть за лучшаго симфоническаго композитора до 69 года. Но этимъ не много сказано, потому что инструментальная музыка едва только зарождалась еще. Не надо забывать двѣ эпохи столь различныя въ творчествѣ Гайдна. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ Гайдномъ до-моцартовскимъ, творцомъ первыхъ квартетовъ и симфоній, болѣе не исполняемыхъ, и эти попытки, хотя и нравившіяся и удивительныя для своего времени не давали еще никому права предположить что настанетъ день когда симфонія займетъ мѣсто рядомъ съ оперой.

Отъ этого Гайдна до Гайдна «Сотворенія Мира» было еще далеко. Дорога ведущая отъ перваго ко второму должна была пройти черезъ классическій періодъ Моцарта.

Надо еще замѣтить, что великіе композиторы которыхъ мы упомянули и многіе другіе, чтимые до сихъ поръ, жили разсѣянные по Германіи и имѣли очень ограниченное вліяніе по свойству своего генія, вліяніе тѣмъ болѣе замедленное, что оно должно было совершить рѣшительный переворотъ въ композиціи. Въ Италіи, напротивъ, музыканты составляли многочисленный легіонъ, массу сплоченную, дѣйствующую въ одномъ направленіи, соединенную одними принципами, петерпимую и воинствующую, посылающую своихъ апостоловъ и миссіонеровъ во всѣ концы свѣта проповѣдовать свою доктрину съ несокрушимую убѣдительностью для толпы, потому что въ ихъ рукахъ была исключительная монополія пѣнія.

Этотъ бѣглый взглядъ на положеніе музыки въ эпоху 1769 г. поможетъ объяснить читателю почему со всѣхъ концовъ Европы музыканты стекались въ Италію. Всѣ были увѣрены найти тамъ хорошій пріемъ. Италія доканчивала ихъ музыкальное образованіе и выдавала патентъ знаменитости. Она даже иногда отдавала предпочтеніе иностранцамъ, и нѣкоторыми изъ нихъ гордилась какъ собственными дѣтьми, конечно только въ тѣхъ случаяхъ если къ ней пріѣзжали учиться, а не учить, и писали въ ея стилѣ. Гендель и Глюкъ сдѣлали свои первые шаги въ Италіи и какъ всѣ остальные отдали ей дань подражанія. Горе музыканту который попробовалъ бы давать превосходство своимъ варварскимъ доктринамъ. Онъ бы погибъ отъ проклятій и свистковъ какъ бѣдный Юмелли. За то сколько нѣжностей, лавровъ, овацій ожидало учениковъ послушныхъ и твердыхъ въ своемъ музыкальномъ православіи! Какія прелестныя прозвища вознаграждали иностранцевъ которые удостоивались чести обращенія! *Hasse il caro Sassone, Amedeo Mozart il cavaliere filarmonico!*

Въ послѣдствіи нашъ герой заставилъ раскаяться свою пріемную мать въ добротѣ которую она ему оказала; но въ это время надо было ея добиться. Леопольдъ Моцартъ обдумывать

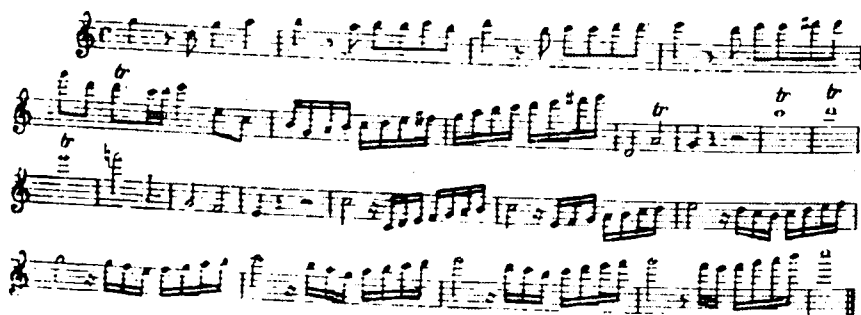
путешествіе долженствовавшее довершить музыкальное образованіе сына и дать ему патентъ славы. Моцарты вернулись въ Зальцбургъ, принялись горячо за изученіе контрапункта и италіанскаго языка, и когда, послѣ цѣлаго года уединенія, можно было смѣло выступить передъ Болонскими судьями съ отцомъ Мартини во главѣ — отъѣздъ былъ рѣшенъ.

Мать и сестра Моцарта на этотъ разъ остались дома, обстоятельство благопріятное для біографа, потому что имъ обусловливается болѣе частая и подробная переписка. Передъ отъѣздомъ Вольфгангъ получилъ званіе концертмейстера (перваго изъ скрипачей) архіепископской капеллы, что доказываетъ что онъ уже хорошо игралъ на скрипкѣ. Онъ самъ потомъ расскажетъ намъ какимъ жалованіемъ вознаграждалось это мѣсто.

Безполезно было бы представлять подробный путь этого перваго путешествія въ Италію, которое продолжалось 18 мѣсяцевъ. повтореніе тѣхъ же успѣховъ, восторговъ и овацій придаю бы характеръ монотонности нашему разсказу. Путешествующіе виртуозы дѣлають почти все то же самое, вездѣ гдѣ они бываютъ. Визиты, приглашенія, музыкальные вечера, публичные концерты, раздача билетовъ, подарки, хорошіе или плохіе сборы, таковы событія въ которыхъ проходитъ время въ каждомъ мѣстѣ остановки. Путешествіе о которомъ мы говоримъ составляетъ однако исключеніе; оно въ высшей степени интересно вслѣдствіе феноменальной исключительности лица которое его совершало. Тѣмъ болѣе поводовъ исключить изъ повѣствованія всѣ безцвѣтныя подробности, чтобы остановиться только на характеристическихъ фактахъ, не имѣющихъ ни прецедентовъ ни повтореній въ послѣдующіе времена, фактовъ исключительно принадлежащихъ исторіи Моцарта, а не исторіи виртуозовъ эксплуатирующихъ чужую страну.

Италіанскій энтузіазмъ очень изъяснителенъ, потому что онъ искрененъ. Нигдѣ до этихъ поръ Моцартъ не встрѣчалъ пріема болѣе ласковаго и справедливой оцѣнки болѣе блестящей и быстрой. свиты друзей и покровителей болѣе многочисленной и преданной до самозабвенія.

Едва Моцартъ вступилъ на италіанскую землю какъ ему оказали почестъ въ которой было отказано въ Вѣнѣ. Дирекція Миланскаго театра ему заказала оперу на предстоящій карнавалъ. Такъ какъ маэстро имѣлъ впереди еще отъ семи до восьми мѣсяцевъ, онъ ихъ употребилъ на посѣщеніе главныхъ городовъ полуострова и направился прежде всего въ Болонью, резиденцію современныхъ италіанскихъ контрапунктистовъ, во главѣ которыхъ стоялъ отецъ Мартини, тогдашній музыкальный оракуль. Проѣздомъ черезъ Парму наши путешественники познакомились съ синьорой Ліугари, по прозвищу Бастарделла. Они слышали объ этой феноменальной пѣвицѣ не вѣря разсказамъ; но синьора, пригласивъ ихъ къ обѣду, разсѣяла ихъ недовѣріе съ большою любезностью. Она имъ спѣла нѣсколько арій сочиненныхъ для нея. Нѣкоторые пассажи Вольфгангъ выписалъ для Наннерль. Вотъ они.



Вѣроятно никогда еще не было на свѣтѣ такого большаго голоса. На высокихъ нотахъ, какъ видите, она доходила октавой выше нормальнаго діапазона сопрано. Ноты этой высокой октавы, по словамъ Моцарта, были слабѣе другихъ, но мягки и пріятны въ высшей степени. Бѣрней разсказываетъ объ этой пѣвицѣ вещи не менѣе интересныя: «Лукреція Аіугари» говоритъ онъ, «была пѣвица по истинѣ изумительная. Нижнія ноты голоса были полныя, закругленныя и превосходнаго качества, а протяженіе — превосходило все, что мы до этого слышали. Она имѣла двѣ

полныя октавы отъ *la* пятой линейки (басовой ключъ) до верхняго *la* сопрано. Сверхъ этого она въ первой молодости имѣла еще октаву внизъ за предѣлы контральто. Саккини меня увѣрялъ что сверхъ этого она могла брать *si bemol* въ третьей октавѣ (по образчикамъ Моцарта она брала даже *do*). Ея трель была равно безупречна. Ея исполненіе ритмично и быстро, а на нижнихъ нотахъ грандіозно, величественно. Хотя нѣжное и патетическое, судя по ея виѣшности, не подходило къ ней, но иногда она трогала до глубины души. Она бы больше еще восхищала, а не только удивляла, если бы въ манерахъ и пѣніи у нея было меньше рѣзкости и больше женственной граціи» (History of Music, Vol IV pag. 504).

Итакъ синьора Аіугарі-Бастарделла могла похвастать голосомъ въ 4 октавы. Это просто невѣроятно, но еще невѣроятнѣе не повѣрить свидѣтельству Моцарта и Бѣрнея.

Лѣтъ двадцать тому назадъ мы слышали въ Петербургѣ пѣвицу, которая по феноменальности своего голоса приближалась къ Аіугарі. Это была г-жа Беккеръ изъ Гамбургскаго театра. Я былъ свидѣтелемъ того какъ она брала верхнее *fa*, долго его выдерживала и діатоническими ступенями шла до *si* въ третьей октавѣ, яснаго, отчетливаго и звонкаго. Всѣ въ театрѣ начали невольно искать въ оркестрѣ инструментъ который издавалъ этотъ чудный звукъ. Я самъ попался такимъ образомъ. Кромѣ того г-жа Беккеръ моментами проявляла болѣе сильную мощь чѣмъ сама Каталани и также превосходила ее смѣлостью и чистотой при исполненіи самыхъ трудныхъ кунштюковъ. Если бы у нея чувство, вкусъ и хорошая метода совмѣщались съ этой удивительною техникой и голосомъ то нѣтъ сомнѣнія, что она была бы изъ первѣйшихъ пѣвицъ нашего времени. Но возвратимся къ нити нашего разсказа.

Ареопагъ который ожидать Моцарта въ Болоньи былъ какъ Лѣннскій, — недоступенъ очарованіямъ краснорѣчія. — Ни признаки вполнѣ законченной виртуозности, ни импровизаторскій талантъ, ни быстрота чтенія съ листа партитуръ, не были достаточны для этого строгаго судилища, котораго юрисдикція начиналась тамъ гдѣ кончалась таковая публики. Моцартъ не могъ пожаловаться на то, что съ нимъ тамъ обращались какъ экзаменаторы обращаются со школьникомъ.

Ему задали тему для фуги и Моцартъ по всѣмъ правиламъ искусства быстро разработать ее и письменно и за клавишномъ, въ видѣ импровизаціи. Этого было достаточно чтобы навсегда доставить ему благосклонность о. Мартини. Лицо старца освѣтилось радостью и онъ могъ сказать своему 14-ти лѣтнему собрату: *Bene, bene respondere; dignus es entrare in nostro docto corpore*. Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ онъ дѣйствительно туда вошелъ. — Волею судьбы Моцарту суждено было почитать лично самыхъ знаменитыхъ людей той эпохи, прежде чѣмъ самому подняться надъ ними. Какая-то притягательная сила приводила его въ столкновеніе съ самыми исключительными и извѣстными людьми тѣхъ странъ въ которыхъ онъ бывалъ. Такъ въ Болоньи онъ получилъ приглашеніе отъ кавалера Броски, по прозванью Фаринелли, музыканта, характеръ и судьба котораго были одинаково необычайны. Онъ былъ пѣвцомъ который обезоруживалъ тирановъ театра и получалъ отъ нихъ поцѣлуи на сценѣ вмѣсто ударовъ кинжаломъ, предписанныхъ по либретто; пѣвцомъ-врачомъ который вылечилъ отъ сѣмьдесятіи настоящаго монарха; пѣвцомъ первымъ министромъ который управлялъ Испаніей, который жаловалъ пенсіей своихъ враговъ и давалъ приданое дѣвушкамъ обвинявшимъ его въ томъ что онъ отецъ ихъ незаконныхъ дѣтей (это онъ то бѣдное изуродованное созданье, *soprano roveretto!*) Когда онъ почувствовалъ себя не въ милости при дворѣ, то сложилъ самъ съ себя всѣ почести съ такимъ же спокойствіемъ съ какимъ обладалъ ими и возвратился на родину, вывезя изъ Испаніи огромное состояніе. Онъ построилъ себѣ около Болоньи великолѣпную виллу. Тамъ его дни долго текли въ занятіяхъ литературой, музыкой и благотворительностью. По его порученію о. Мартини написалъ исторію музыки и получилъ какъ матеріалъ для нея музыкальную бібліотеку состоявшую изъ 7000 напечатанныхъ произведеній и 300 рукописей.

Не представляетъ ли особенный интересъ эта встрѣча такихъ людей какъ Моцартъ и Фаринелли, двухъ самыхъ великихъ въ своемъ родѣ, которые сошлись какъ сумерки и заря въ чудную лѣтнюю ночь; одинъ почти юноша, другой на склонѣ карьеры литературной, музыкальной, сценической и политической, окруженный почестями и пользующійся тѣмъ, что называютъ *otium*

cum dignitate, которое онъ заслужилъ во всѣхъ отношеніяхъ.

Приближеніе Святой недѣли заставило нашихъ путешественниковъ отправиться въ Римъ, куда они пріѣхали 11 Апрѣля 1770 г. Извѣстно какъ Ватиканъ дорожилъ исключительнымъ обладаніемъ произведеніями, исполнявшими ежегодно въ Страстные дни. Они были напечатаны только въ наши дни подъ заглавіемъ: *Musica sacra quae cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontifico*. Долго пѣвцамъ подъ страхомъ отлученія запрещалось переписывать эти произведенія, уносить домой свои партіи и показывать постороннимъ лицамъ. Несмотря на это запрещеніе Моцартъ досталъ копію самой знаменитой изъ этихъ композицій, *Miserere* Аллегри. Какимъ способомъ? Самымъ простымъ. Онъ написалъ ее на память, услыхавъ всего одинъ разъ въ Великую Среду, въ день прибытія въ Римъ. Произведеніе это повторили въ Великую Пятницу; Моцартъ взялъ съ собой бумагу и потихоньку поправилъ написанное. Долго спустя этотъ списокъ былъ сличенъ Бёрнеемъ съ подлинникомъ, добытымъ отъ капельмейстера Сантарелли и въ немъ не оказалось ни одной ошибки.

Хотя этотъ фактъ давно уже извѣстенъ, но я всегда на него смотрѣлъ какъ на гиперболическую красоту исторіи Моцарта, зная какъ люди любятъ преувеличивать все чудесное. Тѣмъ не менѣе Ниссенъ убѣдилъ меня въ несомнѣнности этого факта приводя въ доказательство письмо Леопольда Моцарта къ женѣ. Продолжая невѣрить оставалось предположить или что Леопольдъ Моцартъ разсказалъ небылицу, чтобы ввести въ обманъ свою жену, рискуя прослыть шарлатаномъ, если письмо его будетъ показано постороннимъ, или — что издатель корреспонденціи, Ниссенъ, совершилъ подлогъ. Ни то, ни другое предположеніе невозможно, во первыхъ потому что они набрасывали тѣнь на двухъ людей безусловно порядочныхъ, а во вторыхъ потому что этотъ фактъ былъ извѣстенъ за долго до обнародованія интимной корреспонденціи Моцартовъ. Когда устное преданіе подтверждается такимъ образомъ, его достовѣрность дѣлается несомнѣнною. Вотъ выдержка изъ письма относящагося до *Miserere*. Описавъ непреодолимые трудности достать партитуру этой вещи, Леопольдъ Моцартъ прибавляетъ: «Несмотря на то мы уже имѣемъ *Miserere* Аллегри, Вольфгангъ написалъ его и мы прислали бы списокъ въ Зальцбургъ съ этимъ письмомъ если бы для этого наше присутствіе не было необходимо. Мнѣ кажется, что исполненіе этой вещи интереснѣе ея самой. Пока, мы не хотимъ передавать этотъ секретъ въ чужія руки «ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiae». Крайняя осторожность замѣчаемая въ манерѣ этого сообщенія намъ сразу показываетъ что Леопольдъ Моцартъ былъ и осторожнымъ дипломатомъ и настоящимъ католикомъ, который пресерьіозно выражаетъ въ своихъ другихъ письмахъ удивленіе видѣть столько хорошихъ людей среди лютеранъ и безпрестанно поручаетъ своей женѣ служить обѣди по тому или другому случаю, въ той или другой церкви.

Но, кажется, молодость сына сдѣлала бесполезными всѣ предосторожности отца. Слухъ объ изумительномъ воровствѣ распространился по всему Риму: пожелали удостовѣриться въ немъ и виновный самъ доставилъ доказательства, сыгравъ нота въ ноту *Miserere* при пѣвчехъ Кристофори, участвовавшимъ въ его исполненіи въ церкви Св. Петра нѣсколько дней назадъ. Кристофори чуть не упалъ навзничъ отъ удивленія, дѣйствительно понятнаго всякому.

Запомнить на лету простую мелодію въ 10 или 12 тактовъ уже есть доказательство большой музыкальной памяти; сохранить текстуально въ головѣ всѣ подробности большой оперной аріи уже вещь изумительная, но написать на память безъ ошибки четырехголосную партитуру — вещь никогда неслыханная. Надо вспомнить, что *Miserere* Аллегри не опера, написана въ старинномъ церковномъ стилѣ а слѣдовательно удерживается въ памяти еще труднѣе. Потный примѣръ объяснить лучше то чего не передадутъ никакія слова. Привожу первую строчку названнаго хора.



Вся піеса раздѣлена на двѣнадцать стиховъ которые по очереди распредѣлены между двумя хорами. Первый пятиголосный, второй четырехголосный. Въ послѣднемъ стихъ хоры соединяются и составляютъ такимъ образомъ настоящій 9-ти голосный контрапунктъ.

Всякій умѣющій отличить половинную ноту отъ четвертной пойметъ, что здѣсь трудность не заключалась только въ томъ, чтобы помнитъ мелодіи верхнихъ голосовъ повторяющихся часто, но самое трудное, самое невѣроятное — это было схватить ВСѢ голоса вмѣстѣ; это все равно что стенографировать 4, 5, до 9 рѣчей одновременно.

Я утверждаю, что нѣтъ никакого сравненія между этимъ фактомъ, совсѣмъ невѣроятнымъ, и извѣстными примѣрами запоминанія рѣчей, стиховъ и проч. Предположите въ самомъ дѣлѣ, что кто нибудь запомнилъ слово въ слово тираду въ стихахъ или въ прозѣ, требующую полчаса времени на прочтеніе. Память этого человѣка какъ бы удержитъ непрерывную прямую линію. Это будетъ не удивительнѣе чѣмъ удержать въ памяти нѣкоторое число мелодическихъ фразъ, послѣдовательность которыхъ займетъ тоже полчаса времени. Но удержать въ головѣ ансамбль въ 4, 5 и 9 голосовъ комбинированныхъ въ контрапунктическомъ стилѣ, — это уже не слѣдовать прямой линіи, это значить обнять поверхности или нѣсколько линій, идущихъ то параллельно, то переплетаясь, прерываясь, снова сходясь и расходясь. Не надо заблуждаться на этотъ счетъ; одной памяти тутъ недостаточно; тутъ есть нѣчто несравненно большее: — врожденное чувство контрапункта, голова, гдѣ законы композиціи самой смѣлой уже находятся сложенными и классифицированными а priori; — умъ который издала угадываетъ переплетеніе идей композитора, не слѣдуя за ними шагъ за шагомъ, и съ этимъ со всѣмъ — полное отсутствіе ошибокъ въ копіи *Miserere* не понятно если не допустить еще нервной системы такой впечатлительной что музыкальныя ощущенія въ ней длятся вполне оформленными, хотя ухо физическое ихъ уже не слышитъ. Лессингъ влагасть въ уста одного изъ дѣйствующихъ лицъ въ Эмиліи Галотти — что Рафаэль, рожденный безъ рукъ, всетаки былъ бы первымъ художникомъ въ мірѣ. Онъ можетъ быть и былъ бы таковымъ, но такъ, что ни Лессингъ, никто никогда объ этомъ бы не зналъ. Нѣтъ картины — нѣтъ и художника. Моцартъ былъ бы счастливѣе при аналогичной гипотезѣ. Не было бы виртуоза, не было бы композитора — остался бы копістъ *Miserere*, котораго мы должны будемъ признать гениальнѣйшимъ музыкантомъ.

Пребываніе Моцарта въ Неаполѣ не оставило выдающихся воспоминаній, если исключить визитъ который онъ сдѣлалъ въ консерваторію della pietà. Его игра на клавесинѣ, достигшая въ эту

эпоху мастэрства неизвѣснаго въ Італіі, навели учениковъ консерваторіі на странныя мысли. Слѣдя за быстрыми движеніями лѣвой руки, механизмъ которой былъ особенно удивителенъ, ихъ взглядъ остановился на колыцѣ всегда носимомъ Моцартомъ. Тогда все стало ясно. Ученики не замедлили дать понять виртуозу, что они все поняли и что секретъ его игры въ магическомъ колыцѣ. Моцартъ снялъ талисманъ и продолжалъ играть. Тогда восторгу слушателей не было предѣловъ.

Во время всего этого путешествія Моцартъ аккуратно писалъ своей сестрѣ. Эти письма носятъ странный характеръ. При другой подписи можно было бы подумать что ихъ писалъ недоразвитый и мало образованный юноша. Это каша фразъ нѣмецкихъ, италіанскихъ и французскихъ, перемѣшанныхъ съ мѣстнымъ Зальцбургскимъ нарѣчіемъ. Чтобы дать понятіе объ этомъ эпистолярномъ стилѣ, я привожу конецъ одного письма помѣченного Неаполемъ и нѣсколько менѣе безалабернаго чѣмъ другіе: *Scribe mir und sey nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! je te casserai! la tête... Mädli lass da saga wo bist dan gwesa, he?* (Далѣе по нѣмецки:) Оперу которую даютъ здѣсь сочинилъ Юмелли; она хороша, но слишкомъ умная и старомодная для театра. *De Amicis* поетъ несравненно, также какъ Априли поющая въ Миланѣ. Театръ красивъ. Танцы жалко помпѣзны. Король грубо воспитанъ, по неаполитански, и въ оперѣ всегда сидитъ на возвышеніи, чтобы быть выше королевы. Королева красива и вѣжлива. Она мнѣ поклонилась на *Molo* по крайней мѣрѣ шесть разъ и очень ласково. Ясно, что Вольфгангъ, когда писалъ такіа письма, менѣе всего думалъ о содержаніи ихъ. Это занятіе было для его ума, внѣ музыки все еще дѣтскаго, тѣмъ чѣмъ бѣготня и возня бывають для обыкновенныхъ мальчиковъ его возраста. Писать сестрѣ серіозно было бы для него тяжелымъ трудомъ, а ему нужна была забава. Полуиталианецъ по своей натурѣ, онъ былъ очень живъ и рѣзвъ; онъ чувствовалъ непреодолимое влеченіе къ шуткамъ. Этотъ избытокъ жизненной радости долженъ былъ найти себѣ исходъ, и такъ какъ строгость отца и дѣловыя сношенія съ людьми не давали Вольфгангу случая для забавъ, то онъ пользовался перепиской съ Наннерль чтобы отвести, что называется, душу. Все шутство, всѣ *lazzi* и странности въ этой корреспонденціи прикрываютъ жажду вволю набѣгаться, иаиграться на воздухѣ. Онъ утѣшался, бѣдненькій, письмами! Къ писанію писемъ Моцартъ всегда впрочемъ испытывалъ нелюбовь. Однако, когда значительно позднѣе онъ долженъ былъ писать отцу о вещахъ интересовавшихъ ихъ обоихъ, онъ показывалъ что умѣлъ излагать свои мысли письменно, если не элегантно, то съ опредѣленностью, часто съ энергіею и почти всегда оригинально. Когда дѣло шло о музыкѣ, о! тогда это былъ совсѣмъ другой писатель. Когда мы дойдемъ до этой эпохи, читатель увидитъ въ письмахъ Моцарта, не смотря на обычную небрежность стиля, музыкальнаго мыслителя и критика перворазряднаго.

Проѣздомъ черезъ Римъ, Вольфгангъ получилъ орденъ золотой шпоры, который нѣсколько лѣтъ до него былъ пожалованъ Глуку. Когда онъ сталъ самостоятельнымъ челоѣкомъ, то онъ никогда не носилъ этого ордена, и не пользовался титуломъ *cavaliere* какъ творецъ *Орфея*.

Города Італіи, казалось, старались перецеголять другъ друга въ оказываніи почестей юношѣ. Филармоническая академія въ Болоньѣ его единогласно приняла въ свои члены, предварительно подвергнувъ испытанію согласно уставу. *Princeps academiae*, въ сопровожденіи двухъ цензоровъ, заслуженныхъ капельмейстеровъ, представилъ ему антифону, взятую изъ римскихъ церковно-служебныхъ книгъ, которую надо было гармонизовать въ четыре голоса. Кандидата провели въ отдѣльную, запертую на ключъ, комнату въ то время какъ отца провели въ другую. Задача была не легкая въ виду того, что подобныя темы должны были быть обрабатываемы по спеціальнымъ правиламъ, исключавшимъ много дозволяемаго въ другого рода произведеніяхъ. Обыкновенно экзаминиующіеся употребляли на эту работу не менѣе трехъ часовъ времени. Моцартъ черезъ полчаса былъ готовъ и его работа была одобрена единогласно. Вскорѣ послѣ этого филармоническая академія въ Веронѣ тоже приняла его въ званіи капельмейстера.

Къ концу октября наши путешественники возвратились въ Миланъ. Тамъ Моцартъ долженъ былъ начать свою карьеру опернаго композитора представленіемъ большой оперы: *Mitridate, Re di Ponto*. Пока тріумфы Вольфганга ограничивались стѣнами академій и концертныхъ залъ, то виртуозъ, импровизаторъ, композиторъ и ученый контрапунктистъ не возбуждалъ у Італьянцевъ другихъ чувствъ кромѣ энтузіазма и ласковаго гостепріимства. Зависть дремала или просто не

смѣла показываться. Она пробудилась когда иностранецъ 14 лѣтъ началъ претендовать на успѣхъ театральнѣй, самый популярнѣй изъ всѣхъ и въ Италіи наиболѣе плѣнительнѣй для артистовъ. Первымъ дѣломъ начали осуждать и находить смѣшнымъ что scrittura итальянской оперы поручена какому то tedesco (нѣмцу) да еще молокососу. Безсмысленно ожидать отъ юноши пониманіе chiaro-oscuro требуемыхъ опернымъ произведеніемъ! Одинъ офиціальнѣй другъ счелъ долгомъ выразить примадоннѣ Бернаскони свое безпокойство на счетъ судьбы этой новой оперы, которая могла повредить ея репутаціи пѣвицы. Какъ извѣстно, въ Италіи примадонна такая сила, что маэстро долженъ ей во всемъ покоряться, иначе дѣло постановки его оперы не пойдетъ хорошо. Пріятель Бернаскони въ своей предъусмотрительной заботливости о ней принесъ съ собою до девяти арій для замѣны сочиненныхъ bambino. Къ счастью, женщинѣ довольно трудно обмануть когда дѣло идетъ объ интересѣ ихъ самолюбія. Бернаскони уже видѣла то, что ей предназначалъ Моцартъ и убѣдилась что никогда ея желанія не были лучше поняты. Маэстро очень ловко примѣнился къ средствамъ артистки и этимъ купилъ себѣ право свободно отдаться вдохновенію въ остальныхъ мѣстахъ оперы. Моцартъ имѣлъ тогда обычай соразмѣрять свои произведенія съ талантомъ артиста «какъ самый ловкій портной аккуратно выкраивающій по мѣркѣ платья своимъ кліентамъ». Это его собственныя слова. Такимъ образомъ происки враговъ Бернаскони не имѣли успѣха; они тоже не удались съ исполнителемъ партіи царевича Сифара (signor Santorini, primo uomo) который былъ также очень доволенъ своей партіей. Другія благопріятныя предвѣщанія содѣйствовали успокоенію Моцарта-отца; что касается до сына, то онъ никогда не зналъ авторской лихорадки передъ первымъ представленіемъ своихъ оперъ. Фигура кописта сіяла заранѣе торжествомъ и это былъ одинъ изъ лучшихъ признаковъ предстоящаго успѣха, такъ какъ эти люди имѣютъ удивительное чутье въ предвидѣніи впечатлѣнія, которое произведетъ на публику новая вещь. По словамъ Леопольда Моцарта переписка и тайная продажа отрывковъ оперы производившихъ фуроръ дѣлала доходы кописта большими чѣмъ вознагражденіе самаго автора. На первой репетиціи съ оркестромъ, предстоящая побѣда читалась на вытянутыхъ лицахъ господъ которые съ удовольствіемъ предвѣщали провалъ оперы Вольфганга. Пѣвцы и музыканты оркестра единогласно провозгласили музыку ясною, удобоисполнимою и понятною. И такъ все шло какъ нельзя лучше и Леопольду Моцарту оставалось только заказать женѣ сказать Pater за языческаго царя Митридата и успѣхъ его оружія. Всѣ нумера оперы имѣли большой успѣхъ; многіе повторены, что было исключительнымъ явленіемъ въ Миланскомъ театрѣ гдѣ обыкновенно на первыхъ представленіяхъ музыка слушалась въ молчаніи. Крики Evviva il maestro! evviva il maestrino! не прекращались въ залѣ. На слѣдовавшихъ представленіяхъ успѣхъ съ каждымъ разомъ возрасталъ alle stelle, какъ говорятъ Италіяны.

Gazetta di Milano отъ 2 Января 1771 по поводу представленія *Mitridate* даетъ любопытнѣй образчикъ музыкальной критики того времени: «Въ среду открытіе герцогскаго театра совершилось представленіемъ драмы *Mitridate* царь Понтійскій понравившейся публикѣ какъ своимъ изящными декораціями, такъ и высокими качествами музыки и превосходнымъ исполненіемъ. Нѣсколько арій спѣтыхъ синьорой Бернаскони живо изображаютъ страсти волнующее дѣйствующее лицо и трогаютъ до глубины души. Молодой композиторъ, не имѣющій еще 15 лѣтъ, изучаетъ прекрасное съ натуры и изображаетъ его съ рѣдкой граціей и умѣньемъ».

Несмотря на это «изученіе прекраснаго съ натуры» не надо воображать что *Mitridate* есть chef-d'oeuvre по нашимъ требованіямъ. Далеко нѣтъ: единодушныя похвалы пѣвцовъ, оркестра, отношеніе публики къ новой оперѣ легкость и полнота успѣха, статья Gazetta di Milano доказываютъ ясно, что опера была написано шаблонно и ничѣмъ не отличалась отъ обыкновенныхъ италіянскихъ оперъ стараго стиля державшихся исключительно благодаря исполненію какой нибудь prima donna, или primo uomo и исчезающихъ вмѣстѣ съ исполнителями. Глукъ былъ первый который, начавъ искать условія музыкальнаго сочиненія въ данныхъ поэмы, искать успѣха въ соотвѣтствіи текста съ музыкой, измѣнилъ отношенія пѣвцовъ къ произведенію. Они вмѣсто господъ сдѣлались слугами композитора. Только съ Глука опера перестала быть эфемернымъ явленіемъ и трудами его послѣдователей заняла подобающее ей мѣсто произведеній переживающихъ вѣка. Кописты болѣе не обогащались продажей отрывковъ оперъ. Публикѣ нужно

было імѣть ее всю и тогда оперы стали печататься.²⁵

Дирекція Миланскаго театра не могла лучше выразить свою благодарность юному композитору, какъ заказавъ ему написать еще оперу къ карнавалу 1773 года. Моцарту былъ предоставленъ широкій выборъ, такъ какъ дирекціи главныхъ городовъ Италіи дѣлали ему одинаково выгодныя предложенія. Онъ остановился на выборѣ той публки которую уже зналъ и которая его уже такъ радушно привѣтствовала.

Прежде чѣмъ оставить Миланъ я долженъ упомянуть очень любопытный музыкальный фактъ который приводитъ Леопольдъ Моцартъ въ своихъ письмахъ. Двое нищихъ, женщина и мужчина, пѣли на улицѣ. Моцарты слушавшіе ихъ издали думали что они поютъ одновременно двѣ разныя аріи. Приблизясь они очень удивились убѣдиться, что эти виртуозы исполняли дуэтъ, куда не входило другихъ интервалловъ кромѣ квинтъ. Такимъ образомъ оказалось что гармоническія традиціи XI вѣка еще жили на Миланскихъ улицахъ. Эта гармонія, худшая чѣмъ кошачья, казалась столь же естественной исполнителямъ какъ намъ терціи и сексты. Странный случай, сведшій двѣ крайности музыкальной организаціи: Моцартъ и пара нищихъ поющихъ въ квинтахъ!

Изъ Милана наши путешественники направились въ Венецію, гдѣ они провели мѣсяць среди непрестанныхъ праздниковъ, осыпавые любезностями, подарками и почестями. Nobili пріѣзжали за ними и увозили ихъ въ гондолахъ. Среди лицъ оказавшихъ имъ особенное вниманіе были самые первые аристократы, какъ Корнаро, Гримани, Мочениго, Дольфини и проч.

Пробывъ 15 мѣсяцевъ въ Италіи Моцарты на нѣкоторое время вернулись на родину. Они пріѣхали туда съ сокровищемъ новыхъ знакомствъ и славой у народа единогласно признаннаго первымъ судьей въ дѣлѣ музыки.

²⁵ Партитура *Митридата*, изданная въ 1886 году, отчасти оправдываетъ то представленіе которое имѣлъ о ней Улыбышевъ. Серіозныя оперы Моцарта въ этотъ ранній періодъ его гораздо болѣе комическихкихъ носятъ общій отпечатокъ времени; чертъ индивидуальныхъ, проблесковъ генія въ нихъ значительно меньше. Современному слушателю покажется устарѣлою не только масса фіоритуръ въ аріяхъ, разрастающаяся въ длинныя бравурныя пассажи, но и самая мелодія этихъ арій, какъ по основнымъ мотивамъ, такъ и по формѣ цѣлаго. Не смотря на это и здѣсь болѣе внимательному взору раскрываются красоты способныя восхищать и трогать душу и въ наше время. сюда прежде всего относится патетическая арія Аспазіи (№ 4 партитуры.) *Nel sen mi palpita*, полная истиннаго трагизма и моцартовски-красивая; затѣмъ аріозо той же Аспазіи *Pallide ombre* (стр. 153 партитуры; аріозо не имѣетъ нумера, такъ какъ сопровождается однимъ басомъ, то-есть клавесиномъ, и потому подходитъ подъ рубрику речитатива") - *Pallide ombre* замѣчательно не только начальною темой, нѣсколько напоминающею маршъ изъ глуковой *Альцесты*, но и прелестнымъ оборотомъ мелодіи на словахъ *Che già perdei*, оборотомъ составляющимъ личную манеру нашего мастера и живо напоминающимъ родственныя ему черты *Донъ-Жуана* и *Свадьбы Фигаро*

ГЛАВА VI.

1771 1775.

Съ этого времени, школьное образованіе нашего героя кончено. Созданія старыхъ итальянскихъ контрапунктистовъ, Баха и Генделя его посвятили во всѣ таинства науки; современная Италия познакомила его со всѣми очарованіями вокальной композиціи. Ученикъ двухъ народовъ наиболѣе сильныхъ въ музыкѣ и которыхъ вкусъ и принципы онъ изучилъ по очереди, Моцартъ началъ соединять въ себѣ всѣ школы долженствовавшія впоследствии слиться въ его стиль. Давно уже отецъ сложилъ съ себя званіе учителя сына и сталъ только его спутникомъ въ путешествіяхъ. Вѣкъ сказалъ молодому человѣку все что могъ и отнынѣ Моцартъ долженъ былъ поучаться только у себя самого.

Прибывъ въ Зальцбургъ къ концу марта, Моцартъ засталъ тамъ письмо графа Фирміана, въ которомъ по повелѣнію императрицы Маріи-Терезіи ему поручалось написать «театральную серенаду» для празднествъ въ честь свадьбы Эрцгерцога Фердинанда съ наслѣдной принцессой Моденской. Поручая этотъ трудъ Моцарту, Императрица, казалось, имѣла намѣреніе заставить молодого артиста соперничать со старѣйшимъ изъ композиторовъ, съ Гассе которому была заказана опера для этихъ же празднествъ. Моцартъ поспѣшилъ исполнить волю Императрицы и снова отправился въ Миланъ гдѣ долженъ былъ происходить обрядъ и торжества бракосочетанія. Квартира приготовленная имъ въ этомъ городѣ была удивительно устроена для выполненія срочнаго заказа. Надъ ними жилъ скрипачъ, другой внизу, рядомъ на право учитель пѣнія, дававшій уроки на дому, на лѣво гобоистъ – всѣ замѣчательные домосѣды и очень прилежные. «Нельзя себѣ представить ничего забавнѣе для композитора»; пишетъ Моцартъ; «это сосѣдство даетъ мнѣ иден». Серенада (*Ascano in Alba*) была съ танцами, она раздѣлялась на двѣ части. Музыки тамъ было столько же какъ въ оперѣ Гассе и вся разница между двумя произведеніями заключалась въ заглавіи. Въ сущности *Асканьо* была настоящая опера, только съ мнѳологическимъ сюжетомъ; она состояла изъ арій, речитативовъ семи хоровъ и танцевъ.²⁶ Несмотря на свое сосѣдство Моцартъ въ три недѣли кончилъ заказъ. Это произведеніе превознесли до небесъ. «Серенада убила оперу» говорилъ Леопольдъ Моцартъ выражая сочувственные сожалѣнія Гассе, въ искренности которыхъ я не стану ручаться. Изъ Милана, Моцарты выѣхали въ Декабрѣ.

Два года слѣдующіе за возвращеніемъ путешественниковъ домой очень бѣдны подробностями и интересомъ. Въ виду недостаточности эпистолярныхъ источниковъ біографу нельзя вести непрерывный разсказъ объ этихъ годахъ; я поэтому ограничусь указаніемъ въ хронологическомъ порядкѣ тѣхъ немногихъ фактовъ которые извѣстны объ этомъ времени. Графъ Іеронимъ Колоредо, князь Вальзее и Мельсъ, епископъ Гурскій, будучи избранъ архіепископомъ Зальцбургскимъ 14 Марта 1772 года, поручилъ Моцарту положить на музыку для празднествъ его водворенія серенаду Метастазіо *Il sogno di Scipione (Сонъ Сципіона)*. Я выписалъ всѣ имена и титулы новаго повелителя Зальцбурга, потому что монсиньоръ Колоредо на вѣки заслужилъ извѣстность

²⁶ Многочисленность хоровъ составляетъ особенность *Ascano in Alba*; въ другой «театральной серенадѣ» Моцарта, о которой авторъ сейчасъ упоминаетъ, въ *Сципіонѣ*, ихъ только два. Но и помимо хоровъ и танцевъ которыхъ въ тогдешней опера seria не бывало, между оперой и серенадой было различіе не въ одномъ только заглавіи. Опера seria обязательно дѣлилась на три дѣйствія, серенада могла имѣть и два и одно; отъ нея либретто не требовалось правильное развитіе драматической фабулы; содержаніе было по преимуществу аллегорическое, сюжетъ почти всегда брался изъ античной мнѳологии. Такъ какъ «серенада» писалась по поводу какого-нибудь отдѣльнаго придворнаго торжества, то она должна была имѣть особенно близкое отношеніе къ виновнику торжества, и въ текстѣ заключалась болѣе или менѣе прозрачная лесть по его адресу, иногда же (какъ въ *Сципіонѣ*) прямое обращеніе въ видѣ речитатива и арій, восхвалявшихъ его доблести. Такое обращеніе страннымъ образомъ называлось «вольностью» (*licenza*).

преслѣдователя великихъ людей. Нѣсколькими главами далѣе мы увидимъ какъ онъ цѣнилъ имѣть Вольфганга. Моцартъ поѣхалъ въ Миланъ для постановки своей новой оперы. Она называлась *Lucio Sullà*. Благодаря покровительству примадонны де-Амичисъ успѣхъ этой оперы былъ еще болѣе обезпеченъ чѣмъ первой. Л. Моцартъ въ своихъ письмахъ и Бѣрней въ *Исторіи музыки* выражаютъ по поводу этой пѣвицы большіе восторги. Послѣдній между прочимъ говоритъ «что она не имѣла ни одного жеста который бы не ласкалъ глазъ, ни одного звука который бы не плѣнялъ слуха». Моцартъ написалъ для нея арію наполненную новыми пассажами страшно трудными. Впослѣдствіи эта арія была пѣта массой пѣвицъ изъ которыхъ немногія доказали исполненіемъ ея свой талантъ и очень многія размѣры своихъ неосновательныхъ претензій.

«*Луцій Сулла*» былъ данъ съ успѣхомъ 26 разъ.

Въ книгѣ Ниссена можно найти слѣдующій отзывъ объ этомъ сочиненіи «Подобно *Митридату*, *Луцій Сулла* не отличается еще отъ массы современныхъ оперъ, ни по плану, ни по инструментовкѣ, но только увлекательностью и граціею мелодій. Композиція въ три голоса тамъ господствуетъ, какъ въ большинствѣ италіанскихъ оперъ; во всей партитурѣ и помину еще нѣтъ объ удивительной гармонической конструкціи, которая насъ восхищаетъ такъ въ послѣдующихъ произведеніяхъ Моцарта. Разсматривая хоры этихъ двухъ оперъ, такъ же какъ и двѣ первыя мессы, невольно поражаешься сухостью стиля, строго придерживающагося правилъ; его скорѣй можно было бы ожидать отъ стараго композитора-неданта, чѣмъ отъ развивающагося генія.» Меня это нисколько не удивляетъ. Для композитора 16-ти лѣтъ едва начинающаго скользкую артистическую карьеру, главное заключается въ томъ, чтобы зарекомендовать свои познанія, долженствующія какъ бы оправдать преждевременность публичнаго появленія. Прежде чѣмъ пренебрегать правилами, важно показать, что они извѣстны. Правила — это авторитетъ опытности; это — гарантіи успѣха, основанныя на примѣрахъ которымъ предшественники обязаны своей славой; это — граница теоретическихъ и практическихъ познаній данной эпохи. Чтобы встать выше ихъ, т. е. чтобы быть увѣреннымъ что сдѣлаешь лучше чѣмъ всѣ другіе, надо знать или очень много, или ровно ничего. Въ шестнадцать лѣтъ, когда еще человѣкъ не вполне сформировался, нельзя надѣяться обновлять такую великую и сложную вещь какъ музыкальная композиція.²⁷

Лѣтомъ 1773 года Л. Моцартъ съ сыномъ поѣхалъ въ Вѣну, гдѣ остался около двухъ мѣсяцевъ, преслѣдуя мнѣ неизвѣстно какіе планы, вполне не удавшіеся. Его письма не говорятъ ничего положительнаго объ этомъ; болѣе чѣмъ когда либо онъ здѣсь является дипломатомъ. Все-таки можно догадаться что будучи недоволенъ своимъ положеніемъ въ Зальцбургѣ Л. Моцартъ искалъ мѣста для себя или для сына. Не добившись ничего онъ грустный вернулся домой и безвыѣздно остался тамъ годъ. Для Вольфганга этотъ отдыхъ не былъ бездѣятеленъ. Онъ за это время написалъ много новыхъ произведеній, такъ что къ зимѣ 1774 г. у него было написано 2 мессы, одинъ оферторій, музыка къ воскресной вечернѣ и опера-буффъ. Все это предназначалось для капеллы и театра курфюрста Баварскаго — Максимилиана-Иосифа.

Опера подъ названіемъ *La bella finta Giardiniera* была представлена 14-го Января 1776 года и имѣла успѣхъ даже болѣе большій чѣмъ предшествующія двѣ оперы въ Италіи. Громъ рукоплесканій и крики *viva il maestro* были вмѣсто ритурнеля къ каждому отдѣльному номеру, а когда занавѣсъ опустился, то шумъ и крики продолжались вплоть до начала балета. Августѣйшіе зрители смѣшали свои *bravo* съ возгласами толпы. Мы имѣемъ эти свѣдѣнія изъ письма самого Моцарта къ сестрѣ.

²⁷ Въ противоположность двумъ театральнымъ серенадамъ, по музыкальному интересу уступающимъ нѣтолько *Finta semplice*, но и *Митридату*, *Луцій Сулла* обозначаетъ новый и важный шагъ впередъ въ развитіи таланта Моцарта. Особенно выдаются въ ней такъ-называемые "сопровожденные" речитативы (т. е. речитативы аккомпанируемые не однимъ клавесиномъ, а цѣлымъ оркестромъ, исполняющимъ въ промежуткахъ пѣнія самостоятельныя фразы или фигуры). Въ речитативахъ этого рода въ *Луцій Сулла* обнаруживается сила, разнообразіе и выразительность, свидѣтельствующіе о быстромъ ростѣ юнаго генія. Еще болѣе замѣчательна большая сцена для сопрано съ *хоромъ* (въ этой оперѣ въ видѣ исключенія есть и хоръ), гдѣ героиня пѣсы, пришедши на кладбище, взываетъ къ тѣнямъ предковъ, моля ихъ отомстить за римскую свободу, поправленную диктаторомъ. Какъ патетическіе возгласы сопрано, такъ и болѣе спокойные аккорды хора отличаются величавымъ, гордымъ характеромъ; гармонія полна и интересна; видно что представленіе о величіи римской доблести, столь живое во времена классической трагедіи, могущественнымъ образомъ возбудило фантазію шестнадцатилѣтняго композитора.

Музыка *Finta Giardiniera* мѣ неизвѣстна. Судя по отзывамъ о ней нѣмецкихъ критиковъ, она носитъ переходный характеръ: въ ней показываются первые лучи свѣтлаго дня который вскорѣ, съ появленіемъ *Идоменей*, долженъ былъ озарить драматическую музыку. Приведу тѣ изъ отзывовъ которые для читающей публики сохранились благодаря Ниссену.

«Сочиненная для Императора Іосифа II (?) эта опера становится въ ряду произведеній непосредственно предшествующихъ классическому періоду Моцарта. Она много выше *Mimridanta* и *Суллы*. Въ ней есть оригинальность и правильность ставящая ее далеко впереди многихъ итальянскихъ оперъ. Талантъ Моцарта въ ней высказывается гораздо явственнѣе и сильнѣе чѣмъ во всѣхъ предшествующихъ произведеніяхъ, а стиль отличается особенною прелестью и нѣжностью». Въ другомъ мѣстѣ говорится: «Моцартъ, когда писалъ *La finta Giardiniera*, взявъ за образецъ какую нибудь пасторальную оперу Пиччини или Гульельми. Въ ней есть прелестный романсъ въ домажорѣ, сдѣлавшійся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Германіи народною пѣсенкой», Третій критикъ между прочимъ говоритъ: «въ *La finta Giardiniera* показывается музыкальный бутонъ, разцвѣтающій въ такой чудный цвѣтокъ въ *Идоменей*. Вслѣдъ за тѣмъ немедленно говорится: «Эта опера была повторена на Франкфуртскомъ театрѣ въ 89-мъ году, и совсѣмъ не понравилась. Пьеса, во многихъ отношеніяхъ безцвѣтна и скучна; что касается музыки, она почти все время тяжелая и ученая, потому что Моцартъ хотѣлъ превзойти пониманіе обыкновенныхъ *dilettanti*, хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ есть величіе и оригинальность, и все гармонизовано очень хорошо. Эта музыка создана для знатоковъ, способныхъ оцѣнить тонкости, а не для любителей, которыми руководить чувство и которые судятъ по первому впечатлѣнію. Вотъ всѣ отзывы объ этой оперѣ, собранные и перепечатанные Ниссеномъ.²⁸

²⁸ Фортепианное съ пѣніемъ переложение (клавираусцугъ) *Finta Giardiniera* было напечатано въ 1829 году въ Мангеймѣ; текстъ нѣмецкій, заглавіе — *Die Grtnerin aus Liebe (Садовница изъ любви)*. Отто Янгъ упоминаетъ и о другомъ болѣе старомъ клавираусцугѣ, котораго онъ самъ впрочемъ не видѣлъ. Очевидно Улыбышевъ не зналъ о существованіи ни того, ни другаго, иначе онъ не пожалѣлъ бы хлопотъ и переписки чтобы достать одинъ изъ нихъ. Партитура же, какъ и предыдущихъ оперъ, напечатана лишь въ наши дни; она вышла въ 1881 году. Первое дѣйствіе съ нѣмецкими словами и безъ речитативовъ; остальные два по итальянски. Это происходитъ отъ того что отъ подлинной партитуры, написанной на итальянскій текстъ, сохранились только два послѣднія дѣйствія; первое пришлось печатать по концѣ съ нѣмецкой передѣлки сдѣланной, какъ полагаетъ Янгъ, самимъ Моцартомъ вскорѣ послѣ возвращенія его изъ Парижа въ Зальцбургъ; въ этой же передѣлкѣ, какъ и всегда въ комическихъ нѣмецкихъ операхъ того времени "сухой" (т. е. сопровождаемый однимъ клавишнымъ) речитативъ замѣняется разговоромъ.

La finta Giardiniera полна интереса по той энергіи, съ которой въ ней сквозь шаблонныя формы оперы-буффъ повсюду пробивается оригинальный гениі Моцарта, складъ его мелодій, гармоній и инструментовки. Либретто страдаетъ полнымъ отсутствіемъ не только поэзіи и юмора, но даже связной постройки и здраваго смысла; въ немъ трудно разобрать самый сюжетъ и трудъ этотъ не вознаграждается никакимъ удовольствіемъ. Несмотря на эту неблагоприятность текста Моцартъ съумѣлъ музыкою своею создать столько же индивидуальныхъ характеровъ сколько у него было дѣйствующихъ лицъ. Не могу отказать себѣ въ удовольствіи привести прекрасныя слова Янга (I, 385): "Моцарту было дано такъ глубоко схватывать сущность характера — все равно, лица или положенія — что всѣ отдѣльныя выраженія и проявленія лицъ вытекаютъ изъ ихъ природы, кажутся дѣломъ внутренней необходимости; въ то же время на разнообразіе отдѣльныхъ чертъ, въ которыхъ выступаетъ индивидуальность, у него такая живость чувства, такое богатое изобрѣтеніе, что никогда нѣтъ недостатка въ средствахъ наиболѣе подходящихъ къ данному моменту. Обѣ эти стихіи соединяются и взаимно проникаются; плодомъ ихъ является истинная характеристика, изображеніе богатаго міра частныхъ какъ нѣчто цѣлое, выросшее на общемъ основаніи по законамъ необходимости и потому полное жизни и правды". Эта "истинная характеристика съ особенною яркостью выступаетъ въ двухъ финалахъ (перваго и втораго дѣйствій) которые, не имѣя ни психологической глубины, ни музыкальнаго блеска большихъ финаловъ *Свадьба Фигаро* или *Донъ Жуана*, тѣмъ не менѣе впервые дали почувствовать львиную лапу гиганта музыкальной драмы и показали бездну между старымъ итальянскимъ финаломъ и моцартовскимъ. Другой перлъ *Садовницы изъ любви* — большая сцена Сандрины (садовницы) во второмъ дѣйствіи, состоящая изъ аріи, речитатива и каватины. Здѣсь чувство страха и тоски, охватившее сердце робкой дѣвушки, передано съ такою правдою и съ такимъ изяществомъ, что въ Моцартъ 1775 года нельзя не признать художника не только гениальнаго, но и вполне созрѣвшаго. Съ другой стороны оркестръ *Садовницы изъ любви*, хотя изобилуетъ тонкими и поэтическими подробностями, но не имѣетъ симфонической полноты, вскорѣ послѣ достигнутой композиторомъ въ *Идоменей*: многаго forte, въ томъ числѣ увертюра и оба финала, кромѣ смычковаго квинтета имѣютъ только два гобоя и двѣ волторны. Было бы задачей достойной лучшихъ музыкантовъ нашихъ дней "реставрировать" *Finta Giardiniera* посредствомъ перенструментовки, прибавляя гдѣ нужно флейты, кларнеты, трубы и литавры, конечно съ сохраненіемъ строго-моцартовской традиціи при пользованіи этими инструментами.

ГЛАВА VII.

1775 — 1777.

Моцартъ вступалъ въ двадцати-лѣтній возрастъ. Европа, съ изумленіемъ наблюдавшая за развитіемъ необычайнаго ребенка, теперь была свидѣтельницей того какъ молодой человѣкъ съ блескомъ выступалъ въ качествѣ опернаго композитора и на всѣхъ другихъ поприщахъ музыкальнаго искусства оспаривалъ славу у самыхъ знаменитыхъ мастеровъ своего времени. Европа глядѣла и вопрошала себя зачѣмъ эта торопливость временъ жизни, это необычайное дѣтство, эта весна увѣнчанная плодами осени, какъ будто время боялось не дать чему то свершиться. Еще немного и Моцартъ долженъ былъ достигнуть предѣловъ возможнаго. А когда это дѣлю зрѣлаго человѣка будетъ свершено, что ему останется сдѣлать. Остановится ли онъ въ своемъ развитіи или его паденіе будетъ также преждевременно, какъ былъ преждевремененъ успѣхъ? То что кажется намъ возможнымъ есть всегда то что мы знаемъ; Моцартъ пожалъ все извѣстное, а стало быть и возможное въ глазахъ своихъ современниковъ. Для нихъ лучшая часть его предназначенія свершилась. Она еще не началась въ глазахъ потомства. Произведенія первой молодости Моцарта были оцѣнены современниками потому что они во всѣхъ родахъ музыки съ рѣдкимъ талантомъ воспроизводили любимые шаблоны вѣка. Это были этюды школьника, долженствовавшіе исчезнуть передъ новыми образцами прекраснаго, которыми Моцартъ обогатилъ свое искусство. Что касается до страшной посипѣшности съ какой росъ его геній, увѣ! теперь мы слишкомъ хорошо понимаемъ ее. Девять вѣковъ ждали этого человѣка и онъ долженъ былъ просуществовать одинъ моментъ... Зачѣмъ не пошелъ онъ по пути, усѣянному цвѣтами, который начертали ему его первые триумфы! Онъ былъ бы богатъ, почитаемъ, здоровъ, толстъ конечно первымъ капельмейстеромъ и кавалеромъ многихъ орденовъ!!!... Въмѣсто того чтобы убивать себя своими произведеніями онъ бы пережилъ ихъ и избавилъ бы насъ отъ труда писать его жизнеописаніе, послѣ столькихъ другихъ біографовъ. — Чтобы дать понятіе какого мнѣнія о немъ были самые строгіе судьи и какъ онъ самъ скромно относился къ себѣ я приведу одно его письмо Къ отцу Мартини, и отвѣтъ на него:

Зальцбургъ, Сентября 1776 г.

Уваженіе и глубокое почтеніе, которымъ я проникнуть къ Вашей особѣ, мнѣ даютъ смѣлость представить Вамъ скромный образчикъ моихъ трудовъ. Въ прошломъ году въ Мюнхенѣ я сочинилъ для карнавала оперу буффъ *«La finta Giardiniera»*. За нѣсколько дней до отъѣзда моего оттуда, курфюрстъ выразилъ желаніе слышать какое нибудь мое сочиненіе разработанное контрапунктически. Я долженъ былъ, узнавъ это, посипѣшно написать посылаемые мною Вамъ мотеты. Кромѣ того надо было приготовить копіи партитуры для Его Высочества и дать переписать голоса для того чтобы эти вещи могли быть исполнены въ слѣдовавшее Воскресеніе какъ офферторіи большой мессы. Я васъ усердно прошу, дорогой и глубоко уважаемый отецъ, высказать мнѣ откровенно Ваше мнѣніе объ этихъ мотетахъ. Мы живемъ въ этомъ мірѣ чтобы все идти впередъ въ наукахъ какъ въ искусствахъ и самымъ лучшимъ средствомъ для этого является откровенный обмѣнъ мнѣній. Сколько разъ мнѣ хотѣлось быть около Васъ, чтобы выслушать Ваши сужденія и высказать Вамъ мои. Я живу въ странѣ (онъ говоритъ о Зальцбургѣ), гдѣ музыкъ не везетъ. Хотя многіе насъ покинули, но все таки остается еще нѣсколько хорошихъ артистовъ, въ особенности — образованныхъ и ученыхъ композиторовъ. Что касается до театра, то у насъ мало хорошихъ пѣвцовъ. Мы совѣмъ не имѣемъ кастратовъ вслѣдствіе ихъ дороговизны. Теперь я занятъ камерною и церковною музыкой. Здѣсь есть еще два контрапунктиста: Михаилъ Гайднъ и Гаэтанъ Адльгассеръ. Такъ какъ мой отецъ соборный капельмейстеръ, то я имѣю случай сочинять

для церкви сколько угодно. Но такъ какъ мой отецъ уже 30 лѣтъ на службѣ при Дворѣ, а архіепископъ не любитъ старыхъ людей, то онъ нѣсколько пренебрегаетъ своей службой чтобы отдаваться вполне музыкальной литературѣ, сдѣлавшейся его любимымъ занятіемъ. Наша церковная музыка очень отличается отъ италіанской тѣмъ болѣе, что месса съ Kyrie, Gloria, Credo, сонатой посланія, офферторіей или мотетомъ, Sanctus и Agnus Dei не должна даже въ самые большіе праздники продолжаться болѣе $\frac{3}{4}$ часа, когда служеніе совершаетъ самъ князь-архіепископъ. Такъ что приходится имѣть совсѣмъ особенную подготовку для этого рода сочиненій и тѣмъ не менѣе отъ васъ все таки требуютъ партитуры со всѣмъ оркестромъ и даже военными трубами. А? каково, мой отецъ? О! съ какимъ бы удовольствіемъ я вамъ все это устно рассказалъ! Поручая себя смиренно памяти всѣхъ членовъ Болонской академіи, я прошу Васъ не оставлять меня Вашимъ расположеніемъ и вѣрить, что я вѣчно буду сожалѣть, что живу вдали отъ человѣка, котораго люблю и уважаю больше всего на свѣтѣ».

Но простотѣ этого языка можно угадать самую благородную скромность, хотя бы и не было извѣстно, что авторъ письма всегда былъ непокоренъ одному изъ первыхъ правилъ свѣтскаго воспитанія, которое можно свести къ извѣстной апофтегмѣ: *только дураки и дѣти всегда говорятъ правду*. Моцартъ не былъ дуракомъ, но во многихъ отношеніяхъ онъ всегда былъ ребенкомъ. Онъ признавался отцу Мартини, что имѣлъ нужду въ его совѣтѣ, и при этомъ выказать такое же чистосердечіе съ какимъ впоследствии безъ ложной скромности признавалъ себя выше современнаго ему сужденія. Есть еще двѣ вещи достойныя замѣчанія въ этомъ письмѣ: во первыхъ равнодушіе, почти презрѣніе съ какимъ архіепископъ обращался съ Леопольдомъ Моцартомъ; и за тѣмъ условія, въ самомъ дѣлѣ странныя, которыя этотъ прелать налагалъ на церковныхъ композиторовъ. Мы далѣе познакомимся поближе съ тѣмъ, какъ монсиньоръ Коллоредо понималъ церковную музыку и какъ цѣнилъ артистовъ. Здѣсь я ограничиваюсь указаніемъ препятствій задерживавшихъ творчество нашего героя въ церковной музыкѣ, высокое призваніе къ которой сказалось у него вполне свободно только къ концу жизни.

Вотъ отвѣтъ о. Мартини:

Болонья, 13 Декабря 1776 г.

Я получилъ Ваше милое письмо, также какъ и мотеты. Я съ удовольствіемъ просмотрѣлъ ихъ и объявляю Вамъ совершенно искренно, что они мнѣ очень нравятся, потому что я въ нихъ нахожу все чего требуетъ современная музыка: хорошую гармонію, приличныя модуляціи, умѣніе обращаться съ смычковыми инструментами, естественное и ровное веденіе голоса, развитіе темъ безупречное. Я очень радуюсь что вы дѣлаете такіе большіе успѣхи въ сочиненіи съ тѣхъ поръ, что мы не видались. Продолжайте упражняться безъ устали. Музыка требуетъ упражненія и изученія, которые должны прекратиться только съ жизнью.

При другой подписи это письмо показалось бы сухимъ въ сравненіи съ ласковыми изліяніями Моцарта. Но надо помнить что о. Мартини тогда было 70 лѣтъ; что археологическія изысканія и сухой контрапунктъ были занятіями всей его жизни; — обстоятельства которыя не должны были сдѣлать его очень привѣтливымъ и изыскательнымъ. Въ особенности не надо забывать того громаднаго уваженія какимъ пользовался этотъ ученый; такъ, знаменитые композиторы въ родѣ Йомелли являлись къ нему съ поклономъ въ самый разгаръ ихъ славы; одна одобрительная строка его пера имѣла значеніе академическаго диплома; словомъ, это былъ въ полномъ смыслѣ музыкальный оракулъ своего времени. На этомъ основаніи каждое его слово взвѣшивалось какъ священное и комплиментовъ онъ не дѣлалъ никому. О. Мартини не хвалилъ и не порицалъ; онъ формулировалъ сентенціи, зная что языкъ закона долженъ быть сжатъ и ясенъ. Съ этой точки зрѣнія письмо его покажется тѣмъ что оно есть, свидѣтельствомъ самымъ лестнымъ отъ одного изъ первыхъ авторитетовъ Европы. Онъ объявляетъ мотеты безупречными, что очень много означаетъ въ устахъ человѣка къ которому приносили произведенія не для того чтобы онъ распространялся объ ихъ красотахъ, но чтобы онъ замѣтилъ въ нихъ ошибки. Онъ преподавалъ контрапунктъ, а не геній. Кромѣ того, что хотѣлъ онъ сказать словомъ *современная музыка*, требованіямъ которой произведенія Моцарта, по его мнѣнію, удовлетворяли вполне? Понималъ ли

онъ подъ этимъ словомъ модный стиль эпохи? Конечно нѣтъ. Для теоретиковъ и ученыхъ это слово имѣетъ значеніе гораздо болѣе широкое; оно обозначаетъ сумму музыкальнаго прогресса прошлыхъ и нынѣшнихъ временъ, весь путь пройденный искусствомъ до точки далѣе которой пока ничего нѣтъ. Теперь вы поймете цѣну этого аттестата, собственноручно писаннаго и подписаннаго Мартини.

Нашъ герой и его Менторъ не торопились уѣзжать изъ Мюнхена въ которомъ мы ихъ оставили. Этотъ городъ имъ правился во всѣхъ отношеніяхъ. Надо было однако его покинуть и вернуться въ злополучный Зальцбургъ, этотъ центръ тяжести, вокругъ котораго они совершали свои пути. Отъ Моцарта тотчасъ по его прибытіи архіепископъ потребовалъ, чтобы онъ сочинилъ драматическую серенаду *Il Re pastore* въ честь прибытія эрцгерцога Максимилиана курфюрста Кельнскаго. Этотъ трудъ, хотя и спѣшный, увѣнчался блестящимъ успѣхомъ и получилъ одобреніе критиковъ нашего времени: согласно имъ, онъ превосходитъ все что Моцартъ написалъ до этого.

ГЛАВА VIII.

1777 - 1778.

Мы приближаемся къ періоду наиболее интересному въ жизни Моцарта; я говорю о его послѣднемъ путешествіи во Францію, бывшемъ началомъ безчисленныхъ разочарованій приготовленныхъ ему судьбою. До этихъ поръ мы видѣли только артиста; человѣкъ едва показывался. Это потому, что всегда послушный твердой и сильной рукѣ направлявшей его дѣтство и юность, Моцартъ не пользовался своей волей, кромѣ какъ сидя за инструментомъ или за письменнымъ столомъ. Упражняться въ свободѣ воли онъ могъ только испещряя знаками нотную бумагу. Но насталъ день когда отеческая заботливость должна была отказаться прикрывать его долѣ своимъ крыломъ. Вольфгангъ сдѣлался молодымъ человѣкомъ: Леопольдъ Моцартъ старѣлъ; необходимо надо было подумать пристроиться гдѣ нибудь. Но гдѣ? Въ Вѣнѣ? Тамъ разъ уже не удалась попытка этого рода. Въ Зальцбургѣ, при архіепископѣ? но онъ имѣлъ уже тамъ официальное положеніе; что за положеніе, Боже мой! и у какого повелителя! Къ тому же на этотъ постъ всегда можно было вернуться за немѣнимъ лучшимъ. Леопольдъ Моцартъ рѣшилъ попробовать счастья въ Мюнхенѣ и въ Парижѣ. Въ Мюнхенѣ, свидѣтель послѣднихъ успѣховъ сына, въ Парижѣ, центрѣ всей Европы, мѣстѣ встрѣчи знаменитостей всѣхъ родовъ и всѣхъ странъ, — часто ихъ пріемной матери, въ Парижѣ гдѣ семья Моцартовъ оставила такія блестящія воспоминанія и гдѣ, какъ она надѣялась, у нея сохранилось много друзей и покровителей. И такъ, было рѣшено что Моцартъ попытается счастья въ этихъ обѣихъ столицахъ. Какъ ни грустно, но отцу надо было наконецъ разстаться съ сыномъ и принести эту жертву необходимости. Путешествіе должно было быть продолжительно и сопутствовать сыну значило навлечь гнѣвъ архіепископа, и безъ того уже недовольнаго частыми отлучками своего придворнаго музыканта. Придворнаго музыканта могли выгнать и онъ дрожалъ отъ страха потерять этотъ вѣрный, хоть и черствый кусокъ хлѣба подъ старость. Ты и не подозрѣвалъ, бѣдный старикъ, что твой сынъ, слава своего народа, будетъ несчастнѣе тебя, что онъ напрасно будетъ искать въ этой Германіи, кишасей владѣтельными князьями, какое нибудь Высочество, которое захочетъ дать ему работу и кусокъ хлѣба!

Строго говоря, двадцатилѣтній виртуозъ могъ поѣхать одинъ въ Парижъ; но отецъ боялся рѣзкости перехода отъ полной зависимости къ полной свободѣ и чтобы стѣснить ее онъ замѣнилъ свое личное наблюденіе за сыномъ болѣе мягкимъ — материнскимъ. Вольфгангъ поѣхалъ въ Парижъ съ матерью. Легко себѣ представить какъ передъ первой разлукой со своимъ любимымъ дѣтищемъ Леопольдъ Моцартъ строго наказывалъ ему письменно сообщать о всѣхъ подробностяхъ путешествія, а въ особенности — письменно спрашивать совѣта и наставленія въ тѣхъ случаяхъ когда дѣло шло о денежныхъ вопросахъ, въ которыхъ женскій умъ и голова генія были плохими знатоками. Это была трудная и скучная обязанность для Вольфганга, не любившаго писать ничего кромѣ нотъ; но Леопольдъ такъ хорошо дисциплинировалъ свою семью *intra* и *extra muros*, и, къ тому же, сынъ былъ такъ глубоко проникнутъ уваженіемъ и благодарностью къ отцу, что его приказаніе было исполнено въ точности. Таково происхожденіе драгоценныхъ документовъ, опубликованіе которыхъ заслуживаетъ вѣчной благодарности музыкантовъ. Счастливымъ тѣмъ, что могу сообщить интересъ моему труду, уступая мѣсто біографа самому Моцарту, я буду передавать слово моему герою не всегда, какъ это дѣлаетъ Ниссенъ, но всякій разъ когда его рѣчь будетъ имѣть особенное значеніе для потомства, когда она не будетъ содержанія исключительно интимнаго и въ особенности, когда въ ней можно будетъ почерпнуть данныя для выясненія и анализа главныхъ чертъ характера великаго композитора.

Мать и сынъ выѣхали изъ Зальцбурга въ концѣ сентября 1777 года. Когда они пріѣхали въ Мюнхенъ, Моцартъ поспѣшилъ представиться графу фонъ-Зеау (Seeau), главному распорядителю

развлеченій при Баварскомъ дворѣ. Не умѣя говорить обвиняками, Моцартъ прямо ему сказалъ, что «пришелъ предложить свои услуги Курфюрсту потому что зналъ, что при мюнхенской капеллѣ не было хорошаго композитора.» При отцѣ онъ ходатайствовалъ бы иначе. Графъ согласился съ его не лестнымъ для капеллы мнѣніемъ и посоветовалъ прямо обратиться къ его высочеству устно или письменно. Нѣсколько другихъ вліятельныхъ особъ обѣщали содѣйствовать ему передъ ея высочествомъ курфюрстериной.

Нѣкто графъ Шёнборнъ съ женою, сестрою Зальцбургскаго архіепископа, были въ это время проѣздомъ въ Мюнхенъ. Имъ сказали что Моцартъ оставилъ службу при дворѣ прелата. Они были удивлены этимъ, а еще больше тѣмъ «что я получалъ тамъ 12 флориновъ и 30 крейцеровъ жалованья». Вотъ каково было содержаніе капельмейстера при дворѣ монсиньора Коллоредо, князя-архіепископа Зальцбургскаго. Двѣнадцать флориновъ и тридцать крейцеровъ!!!!

Содѣйствіе придворныхъ покровителей молодаго музыканта оказывало мало вліянія на ходъ его дѣла. Самый искренній изъ баварскихъ меценатовъ, князь Цейль, наконецъ сказалъ Моцарту: «мнѣ кажется что мы не многого добьемся здѣсь. Я говорилъ съ курфюрстомъ и онъ мнѣ отвѣтилъ: *теперь еще слишкомъ рано. Пусть поѣдетъ въ Италію и сдѣлается знаменитъ. Я ему ни въ чемъ не отказываю, но теперь это слишкомъ рано*». И такъ Максимиліанъ-Іосифъ, принцъ дѣйствительно просвѣщенный и къ тому же меломанъ, не зналъ о Европейскихъ триумфахъ нѣмца; онъ отъ него требовалъ знаменитости уже пріобрѣтенной въ той же Италіи, куда его посылали какъ школьника. Вотъ какъ сильны были тогда антинаціональные предрасудки, приписывавшіе исключительное и неоспоримое превосходство но той или другой отрасли знаній одному какому нибудь народу. Во времена Клопштока, Лессинга, Гердера, Гёте, Глука, Гайдна и Моцарта, аристократическая и элегантная Германія признавала литературу и поэзію только во французскихъ книгахъ, а италіянецъ ей казался столь же необходимъ для дирижированія ея капеллами, какъ швейцарецъ для охраны дворцовыхъ дверей; съ тою разницею, что швейцаръ въ крайности могъ быть изъ Франконіи, Швабіи и даже Баваріи, тогда какъ италіянецъ долженъ былъ непременно быть изъ Италіи.

Отвѣтъ курфюрста не обезкуражилъ Моцарта. Онъ увидѣлъ въ немъ только заблужденіе. Развѣ у нашего композитора не было академическихъ дипломовъ изъ Болоньи и Вероны, свидѣтельства о. Мартини и партитуръ двухъ оперъ, объ успѣхѣ которыхъ прокричали всѣ газеты. «Курфюрстъ меня не знаетъ», говорилъ онъ одному придворному. «Онъ не знаетъ на что я способенъ. Пусть онъ соберетъ всѣхъ мюнхенскихъ композиторовъ, выпишетъ италіанскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и испанскихъ, я могу со всѣми поспорить, всѣхъ одолѣть.» Въ другомъ мѣстѣ письма передающаго извѣстіе объ отвѣтѣ курфюрста говорится: «Я очень любимъ здѣсь, и былъ бы любимъ еще болѣе если бы мнѣ удалось поднять лирической театръ моего народа, какъ я могу это сдѣлать.» Эти выдержки замѣчательны. Творецъ *Похищенія изъ Серала* въ нихъ предчувствуетъ что онъ будетъ основателемъ драматической музыки его отчизны; онъ сознаетъ себя способнымъ побороть всѣхъ современныхъ музыкантовъ Европы съ такою же простотою и провозглашаетъ себя первымъ музыкантомъ въ мірѣ съ какою сознался бы въ насморгѣ. Всѣ документы свидѣтельствующіе о его пребываніи и успѣхахъ въ Италіи, ему были высланы отцомъ. Графъ Зеау, просмотрѣвъ ихъ, выразилъ свое удовольствіе что столь знаменитый артистъ избралъ Мюнхенъ для своего водворенія, и передъ тѣмъ чтобы отпустить просителя простеръ свою любезность до того, что «приподнялъ свой ночной колпакъ.» Черезъ нѣсколько дней Моцарту дали знать что не было ваканцій.

Хорошо убѣдившись тогда что для мюнхенскаго капельмейстера не достаточно быть европейскою знаменитостію и откровеннымъ безхитростнымъ человѣкомъ, нашъ герой поѣхалъ дальше черезъ Аугсбургъ. Отецъ ему наказывалъ посѣтить синдика этого города, сановника съ которымъ у него когда-то были сношенія. Г. Лангенмантель, такъ звали этого синдика, былъ вариантъ графа де Тюфьера, но съ мѣщанскимъ оттѣнкомъ свободнаго имперскаго города. Одинъ родственникъ Моцарта, честный ремесленникъ, проводилъ его къ этой знатной особѣ т. е. до вель до воротъ и тамъ ждалъ его на лѣстницѣ. «Я, первымъ дѣломъ», говоритъ Моцартъ, «привѣтствовалъ г. архисиндика, и передалъ ему нижайшее почтеніе отъ имени папѣ. Онъ любезно удостоилъ его

вспомнить и спросилъ меня: «*Какъ до сихъ поръ ѣхалось сударю.*²⁹ Я сейчасъ же отвѣтилъ: *Слава Богу, хорошо, и я очень радъ что ему жилось такъ же.* Онъ сейчасъ же сдѣлался вѣжливымъ и отвѣчалъ уже на *вы*; тогда я въ свою очередь сталъ титуловать его *Вашей милостью* какъ я это дѣлалъ въ началѣ разговора. У меня привычка обращаться съ людьми такъ, какъ они со мной.» Когда семейство Лангенмантель, не смотря на свои смѣшныя стороны любившее музыку, услышало импровизаціи и игру съ листа Моцарта, оно сдѣлалось еще любезнѣе. Сынъ Лангенмантеля вызвался лично проводить его до знаменитаго фабриканта органовъ и клавесиновъ Штейна, къ которому у нашего героя было рекомендательное письмо. Я скажу нѣсколько словъ объ этомъ артистѣ. Іоаннъ-Андрей Штейнъ, сначала органистъ въ церкви босыхъ Кармелитовъ въ Аугсбургѣ, вскорѣ почувствовалъ что его настоящее призваніе — усовершенствованіе механизма клавишныхъ инструментовъ, а совсѣмъ не игра на нихъ. Постройка великолѣпнаго органа въ 43 регистра и большое число изобрѣтеній на этомъ поприщѣ сдѣлали его въ искусствѣ фабрикаціи инструментовъ почти тѣмъ, чѣмъ былъ Моцартъ въ музыкѣ. Онъ изобрѣлъ нѣсколько родовъ клавесина: *le clavecin vis-à-vis, pantalon double* и еще такъ называемый *organisé*; мелодиконъ — переносный духовой инструментъ вродѣ органа, имѣющій 3½ октавы наконецъ гармонику со струнами и клавиатурой. Но самая главная заслуга Штейна состояла въ усовершенствованіи *fortepiano* такимъ что его превосходство передъ всѣми остальными родами клавесиновъ было признано всѣми. Унаслѣдовавъ таланты отца, его сынъ продолжалъ его дѣло въ Вѣнѣ и пользовался справедливо громкою извѣстностью какъ лучший фабрикантъ фортепіано.

Моцарту пришло въ голову представиться Штейну подъ именемъ Трацомъ, будто ученика Хиля въ Мюнхенѣ. Штейнъ, никогда неслышавшій имени Трацона, хотѣлъ распечатать рекомендательное письмо чтобы узнать съ кѣмъ имѣетъ дѣло, но Моцартъ остановилъ его. «Стоитъ ли терять время на чтеніе этого письма? Поведите насъ скорѣе въ гостинную. Мнѣ не терпится пока не попробую инструментъ». Хорошо, если вы хотите, — и онъ подвелъ насъ къ инструменту. Я подбѣжалъ къ одному изъ трехъ фортепіано бывшихъ въ комнатѣ и сѣлъ играть. Онъ, горя желаніемъ разсѣять сомнѣнія, успѣлъ только распечатать письмо и прочесть подпись. О! воскликнулъ онъ; потомъ обнялъ меня и очень былъ мнѣ радъ.» Моцартъ въ такой же мѣрѣ былъ доволенъ инструментами Штейна, какъ послѣдній его игрой. Описаніе его не представляетъ интереса, теперь когда эти инструменты находятся всюду и доведены до такого совершенства. Послѣ этого Моцарту хотѣлось попробовать сыграть что нибудь на знаменитомъ органѣ, который Штейнъ сдѣлалъ для церкви Кармелитовъ «Какъ можетъ быть чтобы человѣкъ подобный вамъ, клавесинистъ такой силы, хотѣлъ играть на органѣ, инструментѣ немѣющемъ ни прелести выраженія, ни *forte* ни *piano* и звучащемъ всегда одинаково? — Все равно, на мой взглядъ и для моего слуха это царь всѣхъ инструментовъ.» — «Пусть будетъ по вашему.» Мы пошли въ церковь. Какъ я по его рѣчамъ замѣтилъ онъ не ожидалъ чтобы я сдѣлалъ что нибудь особенное и думалъ что на органѣ я буду играть хуже чѣмъ на клавесинѣ. Онъ мнѣ разсказалъ что Шобертъ выразилъ ему то же желаніе и что онъ сначала безпокоился что изъ этого ничего не выйдетъ; «а между тѣмъ», говорилъ онъ, «въ церкви, было много народу; я полагалъ что Шобертъ весь огонь и живость на клавесинѣ ничего не сдѣластъ на органѣ, что органъ не умѣетъ передавать качества его исполненія. Но какъ только онъ началъ играть я перемѣнилъ мнѣніе.» — Что же вы думаете, г. Штейнъ? Что я буду бѣсноваться на органѣ? — «О, вы совсѣмъ другое дѣло!» Мы вошли на хоры, я началъ прелюдировать, а онъ улыбаться. Когда я сыгралъ фугу: «Теперь я понимаю», сказалъ онъ, «что можно любить играть на органѣ, когда на немъ играютъ какъ вы!» Мы увидимъ изъ отчета дня, проведеннаго Моцартомъ у монаховъ Св. Креста, какъ онъ умѣлъ быть признателенъ и какимъ импровизаторскимъ талантомъ онъ обладалъ. Послѣ симфоніи его сочиненія довольно плохо исполненной монастырскимъ оркестромъ, Моцартъ сыгралъ два концерта для скрипки, одинъ своего сочиненія, другой Вангалля. Послѣ этого былъ принесенъ маленькій клавесинъ. «Я прелюдировалъ и затѣмъ сыгралъ сонату, потомъ варіаціи Фишера. Когда я кончилъ, то нѣсколько монаховъ шепнули настоятелю что надо меня заставить играть въ стилѣ органномъ. Я попросилъ

²⁹ Очень грубая но нѣмецкимъ обычаемъ форма обращенія въ третьемъ лицѣ вмѣсто второго. *Примѣчаніе автора*

дать мнѣ тему. Одинъ изъ монаховъ далъ. Я началъ развивать ее и среди фуги въ sol миноръ началъ играть что-то шутовское въ мажорѣ, не измѣняя движенія; потомъ снова появилась тема, но уже обращенная. Наконецъ мнѣ пришла въ голову мысль что можно совмѣстить шутовскую тему съ первоначальной. Я недолго искалъ: все припало какъ будто самъ Дазеръ³⁰ снималъ мѣрку. Настоятель чуть съ ума не сошелъ отъ восторга «Вотъ такъ разрѣшено, вотъ такъ закончено! Приходится вѣрить невѣроятному.»

Читателю можетъ быть не вѣрится чтобы было возможно гармонически соединить мажорную тему съ минорной и развивать въ томъ же рядѣ аккордовъ. мнѣ достаточно сказать что это возможно когда темы въ параллельныхъ или очень близкихъ между собою ладахъ, но надо прибавить что гармонія будетъ совершенно отлична отъ гармоніи каждой изъ нихъ услышанной отдѣльно. По найти по вдохновенію, шутя, то что стоило бы ночи труда и головной боли на весь слѣдующій день самому хитроумному контрапунктисту, свидѣтельствуешь о силѣ изобрѣтательности невѣроятной, нечеловѣческой, чудесной. Любезность Моцарта, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, не имѣла границъ если присутствующіе или хотя бы даже одинъ изъ нихъ въ самомъ дѣлѣ находили удовольствіе его слушать. Одинъ изъ монаховъ принесъ фугированную сонату очень трудную. Моцартъ сказалъ: «Это слишкомъ; я не съумѣю теперь разобрать эту сонату.» *Конечно это слишкомъ*, возразилъ настоятель съ живостью, выдававшую его боязнь скомпрометировать триумфъ его гостя, *этого никто не сдѣлаетъ*. «Однако я попробую,» сказалъ Моцартъ. Онъ въ своемъ письмѣ не говоритъ какъ онъ выдержалъ испытаніе, но мы узнаемъ, что настоятель за его спиною каждую минуту говорилъ: «Ахъ ты архиплутъ! ахъ ты мошенникъ!»

Моцартъ далъ публичный концертъ въ Аугсбургѣ и уѣхалъ въ Мангеймъ въ концѣ Октября.

Судьба его въ этомъ городѣ имѣла много общаго съ тою которую онъ испыталъ въ Мюнхенѣ. Лестный пріемъ при дворѣ, блестящіе успѣхи, многочисленныя покровительства, обѣщанія и ласки завѣдывающаго при дворѣ развлеченіями; просьба о мѣстѣ и полный отказъ; словомъ, разница была только въ названіи городовъ. Воспоминанія оставленныя имъ въ этой столицѣ когда онъ проѣзжалъ тамъ 14 лѣтъ назадъ, еще жили среди любителей музыки. Всѣ они были рады увидѣть маленькаго волшебника. Канабихъ, директоръ капеллы, представилъ его своимъ музыкантамъ. «Тѣ, которые знали меня по репутаціи,» говоритъ Моцартъ, «мнѣ выказали много уваженія и любезности; но другіе, ничего неслыхавшіе обо мнѣ, очень смѣшно выпучили на меня глаза. Оттого что я молодъ и малъ ростомъ, по ихъ мнѣнію, ни что старое и великое не могло скрываться во мнѣ.» Послѣ визита завѣдующему придворными развлеченіями, графу Савіола, Моцартъ былъ допущенъ играть при дворѣ. Курфюрстъ Карлъ-Теодоръ (впослѣдствіи курфюрстъ Баварскій) удостоилъ его нѣсколькими любезными комплиментами. «Вотъ уже 15 лѣтъ какъ онъ здѣсь не былъ?» — Да, Ваше Высочество, 15 лѣтъ что я не имѣлъ чести... — «Онъ играетъ удивительно.» Курфюрстъ дѣйствительно доказалъ какъ онъ былъ доволенъ. Онъ имѣлъ четырехъ незаконныхъ дѣтей, сына и трехъ дочекъ, учившихся музыки. Сейчасъ былъ отданъ приказъ проводить Моцарта къ нимъ. Моцартъ пошелъ, вернулся на другой день, вернулся и на третій, такъ что его визиты обратились въ настоящіе уроки музыки. Курфюрстъ приходилъ на нихъ присутствовать и интимно бесѣдовалъ съ новымъ учителемъ. Варіаціи для маленькаго графа, рондо для маленькой графини были найдены прелестными. «Кстати, вы остаетесь на зиму въ Мангеймѣ?» сказала ему гувернантка тономъ въ устахъ покровителей и начальниковъ заставляющимъ предполагать скрытую добрую вѣсть изложенную въ вопросительной формѣ. *«По крайней мѣрѣ мнѣ, это извѣстно отъ самого Курфюрста. Кстати, сказалъ онъ мнѣ, Моцартъ у насъ останется на зиму.* Полный блестящихъ надеждъ, нашъ наивный герой побѣждалъ сейчасъ же къ графу Савіола. Если курфюрстъ хотѣлъ его удержать, то конечно не для того чтобы онъ тратилъ деньги въ гостинницѣ, но чтобы онъ продолжалъ давать уроки его дѣтямъ: графъ радъ былъ употребить все свое вліяніе въ пользу протеже гувернантки дѣтей курфюрста. Съ другой стороны давали Моцарту надежду пристроить его ко двору въ качествѣ камернаго композитора, такъ какъ всѣ мѣста капельмейстеровъ были заняты. И такъ его дѣла шли наилучшимъ образомъ; оставалось только курфюрсту подписаться, и

³⁰ Вѣроятно какой нибудь портной. *Прим. авт*

не было сомнінія что онъ дастъ эту подпись: онъ самъ ничего лучшаго не желать какъ имѣть при дворѣ такого несравненнаго виртуоза. Но сначала помѣшало этому какое-то торжество, продолжавшееся нѣсколько дней, и графу невозможно было заговаривать съ его высочествомъ о такомъ ничтожномъ обстоятельстве, а потомъ злополучная охота еще отсрочила заключеніе дѣла. Время проходило и Моцартъ терялъ терпѣніе. Увы! пока онъ бѣгалъ ежедневно за отвѣтомъ въ продолженіи двухъ мѣсяцевъ, его собратья по искусству, не знавшіе контрапункта какъ онъ, но великолѣпно изучившіе придворную жизнь и отношенія, искусно разстраивали его дѣло. Они постарались встревожить отеческую нѣжность своего повелителя, показавъ ему на дурныя послѣдствія которыя происходятъ отъ перемѣны учителя у учениковъ. Къ тому же — прибавлялось — кто этотъ Моцартъ, ради котораго придется отставить испытаннаго, стараго слугу? Проходимецъ, шарлатанъ, жалкій композиториншка за 12 флориновъ въ годъ, выгнанный архіепископомъ Зальцбургскимъ со службы, *потому что онъ ничего не знаетъ и его надо бы было отправить поучиться въ Неаполитанскую консерваторію* ³¹. И этотъ то франтъ сдѣлается камернымъ композиторомъ при курфюрстскомъ дворѣ! Онъ станетъ преподавать то, чего самъ не знаетъ квази-августѣйшимъ дѣтямъ! Эти инсинуаціи и другія подобныя вполнѣ достигли цѣли. Моцартъ увидѣлъ что графъ Савіола сталъ его избѣгать. Онъ рѣшительно подошелъ къ нему; графъ пожалъ плечами. «Опять нѣтъ отвѣта, графъ?» — Я очень извиняюсь: есть, и отрицательный къ несчастью. — «Ну, это курфюрст могъ мнѣ дать знать ранѣе. Однако я васъ прошу, графъ, поблагодарить отъ моего имени его высочество за позднюю, но любезную новость.»

Между тѣми кто особенно старался испортить Моцарту его дѣло при курфюрстскомъ дворѣ, кто особенно былъ дѣятеленъ въ этомъ направленіи и зловреденъ, первое мѣсто принадлежитъ аббату Фоглеру, второму капельмейстеру въ Мангеймѣ. Такъ по крайней мѣрѣ думаетъ самъ Моцартъ и высказалъ это въ одномъ изъ своихъ писемъ. Въ виду того что это сообщеніе бездоказательно, можно считать вѣроятнымъ что оно принадлежитъ къ сферѣ предположеній. Несомнѣнно одно: ненависть Моцарта къ Фоглеру. Онъ имѣлъ съ нимъ частыя сношенія въ Мангеймѣ и осуждаетъ его одинаково какъ исполнителя, какъ композитора и какъ теоретика, не щадя и самую его особу. Надо надъ этимъ остановиться, и по двумъ причинамъ. Во первыхъ аббатъ Фоглеръ слыветъ въ ученѣмъ мірѣ и замѣчательнымъ композиторомъ, и теоретикомъ и виртуозомъ-органистомъ, тогда какъ Моцартъ во всѣхъ этихъ отношеніяхъ его формально порицаетъ. Во вторыхъ если когда либо былъ человекъ способный безпристрастно — независимо отъ предразсудковъ своего времени, — относиться къ живымъ и умершимъ музыкантамъ, то это былъ Моцартъ, какъ мы это увидимъ въ своемъ мѣстѣ. Отсюда получится разнорѣчіе или кажущееся пристрастие и несправедливость Моцарта, разъ въ жизни увлеченнаго личнымъ чувствомъ. Однако Моцартъ не ошибался и не былъ несправедливъ по отношенію къ Фоглеру. Сначала прочтемъ что онъ пишетъ по этому поводу: «Вице-капельмейстеръ аббатъ Фоглеръ не болѣе какъ музыкальный шутъ, человекъ много о себѣ воображающій, а въ сущности невѣжда. Оркестръ терпѣть его не можетъ. Вотъ въ немногихъ словахъ его исторія: онъ пріѣхалъ нищимъ въ Мангеймъ, игралъ на клавесинѣ и сочинилъ балетъ. Надъ нимъ сжалились и курфюрст послалъ его въ Италію. Когда его высочество былъ въ Болоньѣ, то спросилъ отца Валоцци на счетъ Фоглера.³² О, Altezza! questo è un gran uomo etc. Тогда онъ захотѣлъ также знать мнѣніе Мартини:³³ Altezza, è buono, ma poco a poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto. По своемъ возвращеніи Фоглеръ сдѣлался священникомъ и придворнымъ капелланомъ. Онъ сочинилъ *Miserere*, по всеобщему мнѣнію, невозможное для слуха, до того все тамъ фальшиво. Узнавъ что его произведеніе бранятъ, онъ пожаловался курфюрсту, что оркестръ нарочно тихо играетъ его вещи; въ концѣ концовъ онъ такъ хорошо повернулъ дѣло, такъ ловко и умѣло интриговалъ черезъ женщинъ, подличая передъ ними, что его назначили вице-капельмейстеромъ. Это сѣумасшедшій,

³¹ Подлинныя слова архіепископа, переданныя въ письмѣ Леопольда Моцарта отцу Мартини. *Прим. авт*

³² "Ваше высочество, это великій человекъ" и проч.

³³ "Ваше высочество, онъ хорошъ; но мало по малу, когда онъ будетъ немного постарше, когда поостепенится, дѣло пойдетъ на ладъ. Но нужно ему во многомъ перемѣниться".

думаючий что нѣтъ никого лучше его. Его книга можетъ пожалуй служить учебникомъ арифметики, но не композиціи. Онъ увѣряетъ, что въ три недѣли можно сдѣлаться композиторомъ и въ три мѣсяца пѣвцомъ; но этого никогда еще никто не видѣлъ. Онъ презираетъ самыхъ великихъ мастеровъ. Въ моемъ присутствіи онъ смѣлъ пренебрежительно отзываться о Бахѣ!³⁴ Я думалъ что не выдержу и схвачу его за шиворотъ, но я сдѣлалъ видъ что ничего не слыхалъ и вышелъ.» Вотъ въ какихъ выраженіяхъ Моцартъ говоритъ о мессѣ Фоглера: «Въ жизни моей я не слыхалъ ничего подобнаго потому, что мѣстами партіи прямо не сходятся. Онъ бросается изъ тона въ тонъ, какъ будто желаетъ протащить васъ за волосы съ собою, а не такъ чтобы вынудить васъ самихъ съ интересомъ за нимъ слѣдовать. Если найдется наконецъ недурная мысль, вы можете быть увѣрены, что такую она не долго останется, что она сдѣлается — хорошею? нѣтъ, напротивъ! мерзкою, отвратительною, и притомъ на два, на три разныхъ манера. Едва появится мысль, какъ сейчасъ же вслѣдъ пойдетъ что нибудь другое, что ее испортитъ, или она закончится плохо, или она не на мѣстѣ, или инструментовка ее изгадитъ.» Фоглеръ-исполнитель критикуется не менѣе строго чѣмъ композиторъ. «Въ сущности, это просто шарлатанъ. Когда онъ хочетъ быть величественнымъ, онъ впадаетъ въ сухость. Ему самому къ счастью, скоро прискучивается играть такимъ образомъ, такъ что слушатели мучатся не долго. Но что слѣдуетъ за тѣмъ? мазня непостижимая. Я, чтобы послушать его, сѣлъ поодаль. Онъ началъ фугой съ ритмическимъ мотивомъ изъ одной ноты, повторенной шесть разъ и притомъ *presto*.³⁵ Тогда я пошелъ на хоры, потому что право пріятнѣе его видѣть чѣмъ слушать.» Аббатъ Фоглеръ нѣсколько разъ приглашалъ Моцарта придти къ нему, но тотъ ни разу не воспользовался приглашеніемъ; капельмейстеръ дошелъ до того, что первый сдѣлалъ визитъ, такъ ему хотѣлось знать искусство молодаго виртуоза и въ особенности — показать свое. Онъ игралъ съ листа одинъ концертъ Моцарта: «Первая часть шла *presto*; вторая *allegro*, а третья *prestissimo*. Басъ онъ постоянно измѣнялъ и иногда вмѣсто моей музыки подставлялъ мелодію и гармонію своего измысленія. Такъ разбирать или с... по моему все равно. Слушатели (я говорю о тѣхъ, которые заслуживаютъ это названіе, не могли ничего сказать, какъ только, что они *видѣли* эту игру на клавесинѣ. Слышали, думали и чувствовали они такъ же мало какъ и самъ исполнитель. Вы уже изъ того можете вывести заключеніе, до какой степени это было невыносимо, что я не могъ воздержаться чтобы не сказать: *слишкомъ скоро!* Въ сущности гораздо легче играть вещь скоро чѣмъ медленно.³⁶ Можно въ пассажѣ смазать нѣсколько нотъ, мѣнять руки такъ что никто не увидитъ и не услышитъ: но развѣ это хорошо? Въ чемъ состоитъ искусство играть *a prima vista* (съ листа)? Въ томъ чтобы взять вещь въ предписанномъ темпѣ, исполнить ее какъ должно; дать почувствовать каждую ноту, каждую апподжіатуру со вкусомъ и выраженіемъ; слушателю должно казаться что играетъ самъ авторъ. Аппликатура Фоглера отчаянная. Онъ исполняетъ всѣ нисходящія гаммы первымъ и вторымъ пальцемъ.»

Замѣтимъ сначала что всѣ критическія замѣчанія Моцарта касательно исполненія Фоглера совершенно мотивированы и опираются на указаніе недостатковъ бросающихся въ глаза, ощутительныхъ для всякаго мало-мальски образованнаго музыканта. Эти критическія замѣчанія Моцартъ высказываетъ конфиденціально своему отцу, т. е. тому изъ всѣхъ людей котораго бы онъ менѣе всего хотѣлъ обмануть и котораго обмануть было наиболѣе трудно. Не оспаривая добросовѣстность сужденій Моцарта, можетъ быть найдутъ что онъ ихъ здѣсь высказываетъ съ грубостью нѣсколько преувеличенною. Что дѣлать! Онъ столь же мало умѣлъ прикрашивать истину, какъ и скрывать ее. Это всегда было его большимъ недостаткомъ и — большимъ несчастьемъ. Онъ неизмѣнно говорилъ языкомъ *человѣка который всегда былъ правъ*; поэтому не надо удивляться что и успѣхъ его въ свѣтѣ былъ такой какой выпадаетъ на долю людей ему подобныхъ. Но этотъ языкъ по отношенію къ Фоглеру-теоретику и композитору оправдывается ли фактически? Прежде чѣмъ разсматривать этотъ пунктъ, поспѣшимъ предупредить смѣшеніе

³⁴ Здѣсь идетъ рѣчь не о Себастьянѣ, а о младшемъ сынѣ его Іоаннѣ-Христіанѣ Бахѣ (1735 — 1782), композиторѣ италіанскихъ оперъ.

³⁵ На органѣ-то! Было отчего убѣжать такому слушателю какъ Моцартъ. *Прим. автора*

³⁶ Т. е. въ надлежащемъ темпѣ. *Прим. автора*

времени. Въ 1777 г. аббатъ Фоглеръ былъ въ самомъ началѣ своей дѣятельности; онъ сдѣлался знаменитъ въ Германіи послѣ смерти Моцарта, будучи на семь лѣтъ старше его. Въ тѣ времена, о которыхъ сейчасъ говорилось, были извѣстны только его первыя сочиненія и книга.³⁷ Между тѣмъ Фоглеръ сдѣлался замѣчательнымъ человѣкомъ въ исторіи музыки не столько вліяніемъ своего артистическаго генія, сколько соединеніемъ многихъ музыкальныхъ талантовъ, выдвигавшихся благодаря особенно оригинальному и пытливому уму, головѣ мыслителя, познаніямъ разнообразнымъ, изъ которыхъ нѣкоторыя не касаясь спеціально музыки, имѣютъ отношеніе къ ея вспомогательнымъ наукамъ. Онъ особенно былъ способенъ ко всему относящемуся къ акустикѣ и механизму: это явствуетъ изъ его системы упрощенія органа и изобрѣтенія имъ прекраснаго инструмента названнаго *оркестріономъ*. Во многихъ его талантахъ, неразвившихся еще въ ту эпоху, Моцартъ не могъ быть судьей. Моцартъ былъ музыкантъ въ самомъ широкомъ смыслѣ слова, но онъ только и былъ музыкантъ. Тутъ онъ имѣлъ дѣло съ композиторомъ, исполнителемъ и авторомъ музыкальной теоріи; да и въ послѣднемъ отношеніи, собственно говоря, Моцартъ былъ менѣе компетентенъ, чѣмъ въ первыхъ двухъ. Онъ презиралъ теоріи. Можетъ быть, разсматривая теперь тѣ изъ нихъ, которыя были тогда въ ходу, это презрѣніе намъ покажется небезосновательнымъ. Допустимъ что послѣ знакомства съ Моцартомъ Фоглеръ сдѣлалъ такіе успѣхи въ сочиненіи, настолько лучше стать играть на органѣ и на клавесинѣ, что самъ Моцартъ смягчилъ бы свое мнѣніе объ немъ; но измѣнилъ ли бы онъ его окончательно? Я въ этомъ очень сомнѣваюсь и вотъ почему: справляясь съ біографическими замѣтками и свидѣтельствомъ учениковъ Фоглера, между прочимъ Готфрида Вебера, можно видѣть, что оригинальность ученаго аббата доходила до странности, а его взгляды на музыкальное искусство — до парадоксовъ. Но часто — и это всего хуже его оригинальничаніе и парадоксы прикрываютъ шарлатанизмъ и прикрываютъ плохо. Такъ, примѣняя на практикѣ свою теоріи подражательной музыки, онъ возвѣщаль въ программѣ своихъ концертовъ морское сраженіе, паденіе Іерихонскихъ стѣнъ, молотъбу риса въ Африкѣ и другія картины этого рода, угадать значеніе которыхъ безъ афишныхъ надписей никогда никому не пришло бы въ голову. кромѣ того Фоглеръ имѣлъ манію воскрешать музыку древнихъ народовъ. Онъ объ ней зналъ столько же, сколько и мы, т. е. мало или ровно ничего. Не смотря на это онъ возвѣщаль ученому міру намѣреніе доказать превосходство этой музыки. Какъ онъ взялся за это? Онъ выбралъ нѣсколько мелодій хораловъ въ древнихъ церковныхъ тонахъ, условно называющихся *греческими*; и такъ какъ улговатость и бѣдность этихъ мелодій, построенныхъ на гаммахъ не имѣющихъ систематической связи и основанія, неподдавались обычной модуляціи, то пришлось для присоединенія къ нимъ другихъ голосовъ прибѣгать къ комбинаціи аккордовъ самой необыкновенной и безсмысленной; надо было подыскивать то, что никогда не было испробовано. Спеціалистамъ не безизвѣстно, что такими способами можно изъ всякой самой нелѣпой мелодіи создать, имѣя талантъ, что нибудь красивое и даже очень красивое. Во что бы обратилась, напримѣръ, мелодическая тема статуи командора, взятая отдѣльно. Въ ней не осталось бы никакого музыкальнаго смысла. Вотъ какимъ способомъ аббатъ Фоглеръ извлекалъ изъ мудреной и изысканной гармоніи эффектъ, котораго самая мелодіи хорала отдѣльно никогда бы не произвели. Въ разукрашенномъ же видѣ онъ производилъ поражающее своимъ величіемъ впечатлѣніе. И Фоглеръ тогда говорилъ: Господа, вотъ это была греческая музыка! А обманутая публика вѣрила и восхищалась; легковѣрные писатели пользовались случаемъ нападать на современную музыку, заключенную въ предѣлы мажора и минора, тогда какъ древніе не имѣли-де ни того ни другаго и строили на каждой ступени діатонической гаммы различный ладъ, изъ коихъ каждый дѣлится на два тона: автентическій и плагальный; наконецъ древніе, кромѣ діатонизма и хроматизма обладали-де чудесной тайной энгармонизма, сдѣлавшагося неувимымъ для нашего грубаго слуха, потому что онъ основанъ на четвертяхъ тоновъ. Какое разнообразіе и какое богатство! Мистификація была такъ забавна, что Фоглеру можно простить его жонглерство. Фоглеръ долженъ былъ лучше другихъ знать что съ первыхъ шаговъ изученія трупа античной музыки, на васъ нападаетъ тьма египетская; онъ не могъ не знать, что если есть одна несомнѣнная истина среди хаоса предположеній и

³⁷ *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Мангеймъ 1776.

неразрѣшимыхъ противорѣчій относительно античной музыки, то это — что Греки не знали гармоніи. И чтобы заставить насъ оцѣнить псевдогреческія мелодіи, онъ ихъ съ усиленіемъ подчиняетъ правиламъ многоголоснаго пѣнія, и приправляетъ утонченнѣйшими ингредиентами современнаго искусства, ингредиентами о которыхъ древніе не имѣли никакого понятія, потому что пѣли не иначе какъ въ унисонъ или октаву. Тщеславіе ученаго аббата не удовлетворялось проповѣдью подражательной музыки, — заставлявшей симфонистовъ молотить африканскій ритмъ и вызывавшемъ привидѣнія на вѣки мертвой музыки; какъ бы то ни было, справедливость требуетъ сказать, что въ другихъ случаяхъ онъ любилъ парадоксъ любовью безкорыстной. Такъ, напримѣръ, вотъ чему онъ насъ поучаетъ въ своемъ трактатѣ о композиціи: «Для модуляціи, существуетъ одно общее правило: нельзя переступать ступень образующую разстояніе бемоля отъ діэза относительно знака извѣстнаго ключа.» Это значитъ что для модулированія изъ одного тона въ другой надо проходить, одна за одной, всѣ модуляціонныя ступени которыя окажутся промежуточными. Мало-мальски образованный музыкантъ пойметъ колоссальную бессмысленность этого запрещенія. Никто въ мірѣ, не исключая изобрѣтателя этого правила, никогда на практикѣ не можетъ примѣнить его; трудно найти отрывокъ въ 50 или 60 тактовъ, гдѣ бы это вымысленное правило не было нарушено. Ничего не можетъ быть обыкновеннѣе перехода безъ промежуточныхъ аккордовъ изъ *do* мажоръ, напримѣръ, въ *la* бемоль или въ *ré* бемоль. Я уже не говорю о современномъ энгармоническомъ приѣмѣ, при посредствѣ котораго 7 діэзовъ непосредственно замѣщаются 7 бемолями, и который несомнѣнно примѣнялъ нѣсколько разъ самъ Фоглеръ.

Эта любовь къ парадоксальнымъ и софистическимъ идеямъ, это приближеніе къ шарлатанизму несомнѣнно сказывались ярче въ молодости Фоглера, когда его права на уваженіе музыкальнаго и ученаго міра не были еще твердо установлены. Вездѣ мы видимъ его стремящимся къ эффекту противному хорошимъ принципамъ, могущему ослѣпить и поразить только невѣждъ. Какъ церковный композиторъ, онъ модулируетъ вкось и вкривь и бросаетъ свои идеи одну за другою, не развивая ихъ. Какъ органистъ, онъ своимъ вычурнымъ исполненіемъ искажаетъ характеръ самаго величественнаго и торжественнаго инструмента. Какъ толкователь чужихъ сочиненій, онъ ихъ произвольно измѣняетъ, дополняетъ, путаетъ и передаетъ совсѣмъ не такъ какъ хочетъ авторъ. Какъ учитель композиціи, онъ даетъ общія правила, дѣлающія сочиненіе невозможнымъ. Не достаточно ли всего этого чтобы оправдать отвращеніе къ Фоглеру Моцарта, смертельнаго врага шарлатанства во всѣхъ его видахъ? Онъ угадывалъ шарлатанство по чутью, ненавидѣлъ малѣйшее проявленіе его и презрѣніе ко всякаго рода расчету на невѣжество слушателей, къ эффекту непризнаваемому строгимъ вкусомъ, доходило у него до жертвы своимъ благосостояніемъ и своею популярностью, когда приходилось выбирать между выгодой и музыкальною совѣстью. Человѣкъ презиравшій Баха и хваставшійся, что можетъ создать композитора въ три недѣли, не могъ приходиться по сердцу Моцарту. Онъ въ немъ увидѣлъ своего антипода. «Фоглеръ — музыкальный шутъ,» говоритъ онъ своимъ нѣсколько рѣзкимъ языкомъ и это слово очень энергически выражаетъ враждебную противоположность, и абсолютную разнѣ этихъ двухъ натуръ.

ГЛАВА IX.

1778.

Послѣ неудачи въ Мангеймѣ Моцартъ собирався продолжать свое путешествіе. Его друзья посовѣтовали отложить отъѣздъ, указывая на неблагопріятное для странствованій время года (дѣло было среди зимы); но это не остановило бы его и онъ не послушался бы друзей, если бы не было доводовъ болѣе вѣскихъ чѣмъ дурная дорога и скверная погода. Каннабихъ говорилъ, что найдетъ ему много уроковъ; другой – предложилъ столъ, третій – квартиру; наконецъ одинъ богатый голландецъ заказалъ ему за 200 флориновъ написать три легкіе и короткіе концерта для клавесина, и двѣ пьесы для флейты. Нашего героя также уговаривали написать нѣсколько дуэтовъ для скрипки и клавесина, которые можно бы было напечатать по подпискѣ. Все это требовало не болѣе двухъ мѣсяцевъ труда и предложенія эти были приняты Моцартомъ; онъ остался. Черезъ нѣсколько времени онъ совершилъ поѣздку въ Кирхгеймъ-Поландъ, гдѣ жила принцесса Вейльбургская, извѣстная и талантливая меломанка. Онъ провелъ тамъ недѣлю. Несмотря на пріятныя отношенія въ Мангеймѣ, Моцарта тянуло скорѣе въ Парижъ. «Я композиторъ», писалъ онъ отцу, «и рожденъ чтобы быть капельмейстеромъ; я не могу скрыть талантъ такъ щедро мнѣ дарованный Богомъ (я говорю это не отъ гордости, а потому что въ настоящую минуту сознаю это болѣе чѣмъ когда-либо), а это случится если я примусь за уроки. Меня теперь особенно тянетъ писать оперы, и скорѣе французскія чѣмъ нѣмецкія, и лучше италіанскія чѣмъ французскія. У Вендлинга (директора Мангеймскаго оркестра), всѣ говорятъ что моя музыка очень понравится въ Парижѣ, потому что я легко подлаживаюсь подъ манеру и стиль всякихъ композиторовъ.»

Надежды Моцарта казались осуществимыми въ дѣйствительности въ первые дни его пріѣзда въ Парижъ. Счастье, бѣгавшее отъ него въ Германіи, казалось, остановилось и ждало его у въѣзда въ столицу Франціи. Хорошимъ предзнаменованіемъ успѣха было свиданіе съ испытаннымъ и вѣрнымъ другомъ, который съ прежнею привѣтливостью встрѣтилъ нашего путника. Это былъ Гриммъ. Его социальное положеніе очень измѣнилось съ нѣкотораго времени, но по отношенію къ Моцарту онъ остался тѣмъ же преданнымъ поклонникомъ и пріятелемъ. Извѣстный ученый, полномочный министръ и возведенный въ бароны, онъ по прежнему любилъ нашего героя. Его кредитъ и свѣтскія отношенія были опять къ услугамъ молодого музыканта. Моцартъ сдѣлался протеже г-жи д'Эпинне (d'Épinay), Новерра и Ле Гро; послѣдній былъ для Моцарта очень важнымъ лицомъ, потому что состоялъ директоромъ «духовнаго концерта».³⁸ Случаи когда онъ могъ быть полезенъ были многочисленны и они не замедлили представиться. Гольцбауеръ, капельмейстеръ Мангеймскій, только что прислалъ въ учрежденіе «духовныхъ концертовъ» Miserere своего сочиненія для исполненія на Святой недѣлѣ. Авторъ приспособилъ свою музыку къ мангеймскому персоналу, гдѣ хористы были малочисленны и плохи, въ Парижѣ же хоръ былъ большой и великолѣпный. Ле-Гро по этому случаю пригласилъ Моцарта сочинить другіе хоры, болѣе подходящіе къ средствамъ «духовнаго концерта». Предложеніе было очень лестное, но оставалось только нѣсколько дней до Святой недѣли; Miserere надо было передѣлывать отъ начала до конца и, что всего непріятнѣе — не у себя дома, а въ кабинетѣ директора; зачѣмъ это было нужно — не знаю. Письма объ этомъ умалчиваютъ. Моцартъ, незнавшій пренятствій когда надо было сочинять, не смотря на обстановку въ которой работалъ, былъ готовъ ранѣе срока. «Это однако чистое несчастье,

³⁸ "Духовнымъ концертомъ" (Concert spirituel) въ Парижѣ называлось учрежденіе сходное съ нашимъ Музыкальнымъ Обществомъ. Оно было основано въ 1725 году и имѣло привилегію довать концерты по большимъ праздникамъ, когда не было оперныхъ представленій. Въ программы концертовъ входили хоры съ текстомъ духовнаго содержанія, симфоніи и инструментальныя соло.

говорить онъ, работать не у себя и быть еще погоняемымъ.» Эти хоры были показаны Госсеку³⁹ и онъ нашелъ ихъ удивительными. «Госсекъ мой лучший другъ, и очень сухой человекъ»; къ этому можно было еще прибавить что это былъ человекъ который лучше всѣхъ во Франціи могъ оцѣнить Моцарта. Такіе цѣнители были рѣдки въ Парижѣ. Когда Miserere было окончено, Моцарту заказали симфонію-концертантъ для четырехъ виртуозовъ «духовнаго концерта»: Вендлинга (флейта), Раммъ (гобоя), Пунто (охотничій рожокъ) и Риттера (фагота). Съ другой стороны Поверрь взялся за составленіе сценарія либретто: первый актъ уже былъ при помощи одного стихотворца вполне написанъ, когда заглавія оперы еще не было. Моцартъ думалъ что ее назовутъ *Александръ* и *Роксана*. Письмо извѣщающее обо всемъ этомъ кончается такъ: «Баронъ Гриммъ и я часто ругаемъ здѣшнюю музыку, конечно съ глазу на глазъ, потому что при публикѣ надо кричать bravo, bravissimo и аплодировать до крайности. Больше всего меня злитъ, что господа французы усовершенствовали свой вкусъ лишь настолько чтобы оцѣнить хорошую музыку, но признать что ихъ музыка плоха — Боже сохрани! А пѣніе! Oï me! Я бы простилъ еще здѣшнимъ пѣвцамъ если бы онѣ пѣли свой французскій вздоръ и не трогали италіанскихъ арій, но портить хорошую музыку, вотъ что невыносимо. На это Моцартъ-отецъ отвѣтилъ какъ оракулъ: «Конечно досадно, что французы еще не измѣнили своего вкуса: но вѣрь мнѣ, это придетъ мало по малу; измѣнится — дѣло не шуточное для цѣлой націи. Достаточно, что французы теперь въ состояніи слушать хоршее; незаметно они научатся познавать разницу.» Они ее знаютъ теперь, но ни отцу ни сыну не было суждено быть свидѣтелями великаго и чудеснаго явленія ихъ музыкальнаго обращенія.

Гриммъ хотѣлъ напомнить о Моцартѣ принцессѣ Бурбонской, знавшей его ребенкомъ; онъ далъ ему съ этою цѣлью рекомендательное письмо къ герцогинѣ де-Шабо, одной изъ дамъ принцессы. Письмо было передано и Моцарту было сказано придти черезъ недѣлю. Въ назначенный день онъ явился. Въ этотъ день, кажется, было очень холодно. «Я долженъ былъ дожидаться полчаса въ огромной холодной комнатѣ, гдѣ не было ни огня, ни каминна. Наконецъ показалась герцогиня Шабо; она меня встрѣтила съ крайнею вѣжливостью и попросила удовольствоваться клавесиномъ бывшимъ въ комнатѣ, такъ какъ ни одинъ изъ другихъ ея инструментовъ не былъ въ порядкѣ. Я отвѣтилъ что сыгравъ съ удовольствіемъ, но не теперь, потому что мои пальцы совсѣмъ замерзли; я попросилъ ее поэтому повести меня въ топленную комнату. Oh oui, Monsieur, vous avez raison (о да, сударь, вы правы). Это былъ весь отвѣтъ. Она послѣ этого сѣла и рисовала въ продолженіи часа въ обществѣ какихъ-то господъ, бывшихъ вокругъ большаго круглаго стола. Я имѣлъ честь ожидать цѣлый часъ. Я весь дрожалъ; руки, ноги и все тѣло у меня леденѣло; начиналась головная боль. Вокругъ меня царилъ altum silentium и я не зналъ что мнѣ дѣлать отъ холода, мигрени и скуки. Если бы не Гриммъ, я бы сейчасъ же уѣхалъ. Наконецъ, чтобы отдѣлаться, я сѣлъ за отвратительный клавесинъ и сталъ играть. Самое худшее, что ни она, ни господа ея кавалеры не потревожились нисколько: всѣ продолжали рисовать, такъ что я игралъ для стульевъ, столовъ и четырехъ стѣнъ. Я вышелъ изъ терпѣнія и сыгравъ половину варіацій Фишера, всталъ. Тогда начались похвалы. Я въ отвѣтъ сказалъ то, что надо было сказать т. е. что клавесинъ очень плохъ, что поэтому я не могъ показать себя и что я предпочту придти въ другой разъ, когда у меня въ распоряженіи будетъ инструментъ лучше этого. Однако она меня задержала еще съ полчаса. Въ это время пришелъ ея мужъ; онъ сѣлъ возлѣ меня и, мнѣ казалось, слушалъ меня со вниманіемъ и я, забывъ холодъ и мигрень, началъ играть какъ я играю когда хорошо настроенъ.»

Мнѣ кажется, что этотъ наивный рассказъ во многихъ отношеніяхъ живо освѣщаетъ характеръ Моцарта. Никогда вѣроятно онъ не встрѣчалъ такого приѣма. Его заставляютъ ждать какъ лакея; ни одного слова о причинѣ его визита; съ нимъ не разговариваютъ, и только указываютъ пальцемъ на мебель, гдѣ онъ долженъ замѣнять музыкальный автоматъ. Ему какъ бы говорятъ: вы

³⁹ Франсуа-Жозефъ Госсекъ (Gossec) род. 1733, ум. почти черезъ столѣтіе (1829), композиторъ нынѣ забытыхъ серьезныхъ и комическихъ оперъ, замѣчательный между прочимъ тѣмъ что *первый* во Франціи, одновременно съ Гайдномъ, сталъ сочинять симфоніи для большаго оркестра и смычковые квартеты. Впослѣдствіи (1784) онъ основалъ "Королевское училище пѣнія", первое зерно Консерваторіи, а отъ основанія Консерваторіи (1795) до 1814 года, стало-быть до восьмидесятилѣтняго возраста, принимая дѣятельное участіе въ ея управленіи и занимая въ ней кафедру композиціи.

это только и знаете, садитесь же туда, пока мы заняты другимъ дѣломъ. Онъ жалуется на холодъ; имъ до этого нѣтъ дѣла и ему предоставляется мучиться. И какое герцогиня выбрала время, чтобы такъ обращаться съ знаменитымъ артистомъ? Время, когда вельможи во Франціи гордились знакомствомъ съ учеными и артистами, когда они имѣли претензію сами добиваться этого званія, написавъ четверостишіе или шансонетку, или нарисовавъ пастель. Представьте себѣ извѣстнаго музыканта-француза на мѣстѣ Моцарта и сочтите его вѣжливо-эниграмматическія фразы, почтительные сарказмы которыми герцогиня искупила бы свое дерзкое поведеніе. Нѣмецкій музыкантъ прямо бы высказался или, не сказавъ ни слова, повернулъ бы спину. А Моцартъ, не имѣющій ничего придворнаго въ своемъ характерѣ, Моцартъ, такъ высоко ставящій достоинство своего искусства и одаренный такимъ щекотливымъ самолюбіемъ, что онъ дѣлаетъ когда съ нимъ обращаются какъ съ музыкальнымъ автоматомъ? Онъ цѣлый часъ торчитъ на стулѣ молча. Что ему помѣшало уйти или сказать рѣзкое слово, изъ тѣхъ которыми онъ не щадилъ даже монарховъ, когда ему казалось что они этого заслуживали? Боялся онъ, чтоли, не угодить герцогинѣ или лишиться аудіенціи принцессы Бурбонской? Для него это все въ сущности мало значило. Нѣтъ, Моцартъ принимаетъ поношеніе, потому что онъ боится огорчить и скомпрометтировать Гримма! Выдумать же предлогъ который всегда легко придумать всякому, когда хочется уйти изъ общества вамъ не симпатичнаго и этимъ примирить то, что онъ долженъ былъ дружбѣ, съ тѣмъ что онъ долженъ былъ себѣ – на это онъ былъ неспособенъ. Ложь была противна этой чистой душѣ даже тогда, когда мѣняя свое названіе и свой подлый характеръ, сокрытіе истины есть только невинное, къ несчастью, часто необходимое притворство. Конецъ этого приключенія еще характеристичнѣе. Извѣстно вообще что такое самолюбіе виртуозовъ. Они такъ легко уязвимы, что умѣренный комплиментъ, похвала безъ преувеличенія, сравненіе для другихъ лестное, иногда оскорбляютъ ихъ какъ дерзость. Я говорю это по опыту. Они въ особенности хорошо и долго помнятъ людей бывшихъ разсѣянными во время ихъ игры. Этого они никогда не прощаютъ. И вотъ, виртуозъ знающій себѣ цѣну не менѣе своихъ собратій, но только несравненно болѣе основательно, жестоко униженъ и къ моральнымъ страданіямъ у него еще прибавляются страданія физическія. У него, несомнѣнно, были причины злобствовать, но вотъ приходитъ слушатель способный имъ интересоваться и виртуозъ, забывъ свою болѣзнь, забывъ оскорбленія, которыми его осыпали въ теченіи двухъ часовъ, садится за плохой инструментъ и играетъ какъ умѣетъ играть въ минуты самаго лучшаго настроенія. Онъ какъ доброе дитя, не заслуженно осыпается бранью и ударами розги, улыбается сквозь слезы первому попавшемуся который его проходя приласкалъ. Я долженъ сказать здѣсь, что удовольствіе цѣлнать своихъ слушателей было для Моцарта гораздо болѣе вопросомъ чувства чѣмъ самолюбія. Это зависѣло оттого, что при своей страсти къ музыкѣ, онъ самъ наслаждался ею несравненно болѣе когда доставлялъ удовольствіе другимъ. Онъ говоритъ въ томъ же письмѣ: «Дайте мнѣ лучший инструментъ въ Европѣ и слушателей непонимающихъ или не желающихъ понимать, не чувствующихъ того что я испытываю – и я потеряю всякое удовольствіе играть.»

Изъ всѣхъ молодыхъ путешественниковъ привлеченныхъ любопытствомъ въ Парижъ, не было можетъ быть ни одного, кому бы этотъ городъ со всѣми своими прелестями надоѣлъ скорѣе чѣмъ Моцарту. Парижскіе нравы были противны его германской прямотѣ. Онъ находилъ Французовъ гораздо менѣе любезными чѣмъ 15 лѣтъ тому назадъ, когда онъ ребенкомъ былъ въ Парижѣ. Національный характеръ ему представлялся запятаннымъ многими недостатками которые резюмировались тѣмъ не менѣе однимъ, самымъ большимъ въ его глазахъ: *Французы не понимаютъ музыки*. Въ Парижѣ было все кромѣ оперы съ хорошими пѣвцами и понимающею публикой; значить — для Моцарта ничего не было. Онъ задыхался въ этомъ туманномъ воздухѣ, колебанія котораго не доносили до его слуха ничего кромѣ грубыхъ, крикливыхъ и дрожащихъ звуковъ старой французской псалмодіи. Жалобы частыя и энергическія выдаютъ то жестокое недовольство которое онъ испытывалъ. «Если бы я находился въ мѣстѣ, гдѣ имѣются уши и сердце, хоть нѣкоторыя музыкальныя познанія и немного вкуса, я бы охотно надъ всѣмъ этимъ смѣялся;⁴⁰ но при настоящихъ условіяхъ я нахожусь въ мѣстѣ гдѣ вокругъ меня одни скоты и глупцы

⁴⁰ Здѣсь рѣчь идетъ о заговорѣ завистниковъ который начиналъ формироваться противъ него. *Примѣч. автора.*

(относительно музыки). И какъ же могло бы быть иначе? Нѣтъ въ мірѣ мѣста хуже Парижа. Не думайте, что я преувеличиваю, когда я такъ говорю о здѣшней музыкѣ. Тѣмъ не менѣе я здѣсь. Я долженъ все вынести изъ любви къ вамъ. Дай Богъ чтобы мой вкусъ здѣсь не испортился. Я каждый день молю Бога дать мнѣ силы продолжать жить въ Парижѣ и чтобы Онъ удостоилъ меня прославить нѣмецкую націю, чтобы я могъ составить состояніе, нажить много денегъ для того чтобы имѣть возможность, батюшка, поддерживать васъ, помогать Вамъ, чтобы Онъ снова соединилъ насъ и мы могли-бы жить счастливые и довольные.» Французскій языкъ которымъ Моцартъ владѣлъ довольно бѣгло былъ ему ненавистенъ, потому что изъ всѣхъ европейскихъ онъ наименѣе подходилъ для пѣнія.» Если мнѣ закажутъ оперу, я буду имѣть много непріятностей; но я къ этому привыкъ, меня это не беспокоитъ. Главное то что этотъ проклятый французскій языкъ такъ скверенъ (hundsöttisch) для музыки! Просто жалость! Даже нѣмецкій кажется божественнымъ въ сравненіи. А пѣвцы? Боже что за пѣвцы! Ихъ не слѣдовало бы и называть пѣвцами потому что они не поютъ: они кричатъ, воютъ во все горло, посомъ, гортанью»... Если предположить что Моцартъ любилъ комплименты то и тогда бы ихъ было достаточно въ Парижѣ, чтобы возбудить къ нимъ отвращеніе. Этой фальшивой монетой часто расплачивались съ нимъ за его посѣщенія. «Меня пригласятъ играть, назначутъ день. Я являюсь, играю; затѣмъ слышу вокругъ меня: О! это чудо! это непостижимо! это удивительно! и послѣ этого... прощайте!...»

Несмотря на рѣшимость Моцарта не имѣть учениковъ въ Парижѣ, и на его отвращеніе къ урокамъ музыки, онъ взялъ трехъ учениковъ; между ними называютъ дочь герцога де-Гюинъ. Этотъ герцогъ отлично игралъ на флейтѣ, а его дочь на арфѣ. Отецъ желалъ выучить ее композиціи. Его претензіи на этотъ счетъ были самыя скромныя. Я не хочу, сказалъ онъ, сдѣлать изъ моей дочери великаго композитора; она не должна умѣть писать оперы, аріи, концерты и симфоніи, но только большія сонаты для своего инструмента, какія вы пишете для вашего. Черезъ четыре урока учитель далъ отличное свидѣтельство своей ученицѣ; по его словамъ она легко понимала правила, совершенно вѣрно написала басъ одного менуэта, тему котораго далъ ей самъ учитель и наконецъ она начала уже писать для трехъ голосовъ. Это было очень много для четырехъ уроковъ и другой учитель прокричалъ бы о такихъ успѣхахъ. Моцартъ напротивъ отчаявался въ своей ученицѣ. «У нея нѣтъ идей, ничего не приходитъ ей въ голову. Я всячески принимался за нее; я между прочимъ написалъ совершенно простой менуэтъ, чтобы увидѣть не съумѣетъ ли она сдѣлать на него варіаціи. Но нѣтъ! Можетъ быть она не умѣетъ приняться, думалъ я. Я началъ тогда варіировать первый тактъ и велѣлъ ей такимъ же образомъ продолжать; тогда дѣло пошло сносно. Но затѣмъ я попросилъ ее въ свою очередь начать что нибудь, хоть одну мелодію, одинъ мотивъ безъ аккомпанимента. Она думала цѣлыя четверть часа и ничего не выдумала. Тогда я написалъ четыре такта менуэта и сказалъ посмотрите какой я осель! Вотъ менуэтъ, который я началъ, а не могу кончить даже первой его части. Не будете ли вы такъ добры сдѣлать это за меня? Она думала, что это невозможно. Наконецъ послѣ большихъ трудовъ что-то вышло. Если мысли къ ней не будутъ приходить, а до сихъ поръ не пришла ни одна, Богъ знаетъ смогу ли я принести ей пользу.» Моцартъ-отецъ, имѣвшій именно въ высокой степени качества отсутствовавшія у сына, то-есть: терпѣніе, это первое достоинство учителя музыки, потомъ искусство пользоваться людьми и случаемъ въ свою пользу, — старый Моцартъ, говорю я, сдѣлалъ строгій выговоръ сыну, показывая ему какъ его требованія были нелѣпы. «Ты далъ всего четыре урока M-elle де-Гюинъ и хочешь уже чтобы она имѣла мысли и бѣгло писала ихъ!!! Не думаешь ли ты, что у всѣхъ такой геній какъ у тебя!?» Папаша еще болѣе удивляясь какимъ образомъ молодой человѣкъ, пріѣхавшій составить состояніе въ Парижѣ и имѣющій счастье пользоваться знакомствомъ и даже расположеніемъ герцога де-Гюинъ, могъ представляться незнающимъ того высокаго довѣрія какимъ этотъ герцогъ пользовался у короля? Это знали даже въ Зальцбургѣ! Барышня не имѣетъ музыкальныхъ идей?! Да, но она имѣетъ превосходную память.⁴¹ Чтоже! при помощи примѣненія ея воспоминаній можно приучить ее «à voler poliment» (вѣжливо воровать). Какова будетъ родительская радость при звукѣ сочиненій дочери, исполненныхъ ею самою! Человѣкъ пользующійся такимъ довѣріемъ на верху,

⁴¹ Она играла наизусть до 200 піесъ.

развѣ могъ бы въ чемъ нибудь отказать человѣку доставившему ему такое наслажденіе; всѣ пути къ славѣ и состоянію были бы открыты счастливому учителю?! Да это счастье — такое знакомство какъ герцога де-Гюнгъ! Трогательныя химеры, могущія напомнить многимъ изъ насъ родительскія письма изъ глуши провинціи — письма полныя столькихъ несбывшихся пожеланій, напрасныхъ надеждъ — письма перечитываемыя съ глубокимъ волненіемъ когда смерть уже сковала руку писавшую эти свидѣтельства, можетъ быть, единственной настоящей привязанности къ намъ въ жизни!...

Леопольдъ Моцартъ надѣялся, что двери королевской музыкальной академіи, этого Храма славы Глука и Пиччини, скоро откроются для его сына. Въ этомъ заключалось самая главная попытка, успѣхъ которой надо было гарантировать всѣми возможными мѣрами. Осторожный и заботливый старикъ не забывалъ ни одну. «Изучи вкусъ націи; слушай ихъ оперы; я тебя знаю: пѣть ничего чему бы ты не могъ подражать. — Не торопись когда будешь писать; хорошо обдумай текстъ; перечти его съ Гриммомъ и Поверромъ. Сдѣлай сначала эскизы и пусть они скажутъ свое мнѣніе о нихъ. Всѣ такъ дѣлають. Вольтеръ читаетъ свои пьесы друзьямъ. — Для пѣнія необходимо сообразоваться съ національнымъ духомъ, модуляціями и инструментовкой ты можешь выдвинуть твое произведеніе отъ прочихъ. — Лишь бы былъ успѣхъ и деньги. *Остальное* все къ чорту.» Есть совѣты которые иногда хорошо давать, но еще лучше — имъ не слѣдовать; все смотря по тому, кто совѣтуетъ и кто слушаетъ. Совѣты стараго Моцарта, прекрасные сами по себѣ, не должны были быть исполнены; не всѣ по крайней мѣрѣ. Нашъ герой, уже готовый къ творенію *Идоменей*, придавалъ къ счастью нѣсколько болѣе цѣны этому «остальному». Пренебrecь этимъ «остальнымъ», отправить его къ чорту, значило бы уничтожить все будущее музыкальнаго искусства. Но на этотъ разъ совѣты отца были бесполезны по другой причинѣ. Моцартъ не написалъ оперы во Франціи. Я не сумѣю положительнымъ образомъ указать на подводный камень, на который онъ наткнулся. Ему содѣйствовали въ успѣхѣ предпріятія и Гриммъ, и Поверръ, и много другихъ вліятельныхъ лицъ. Письма ничего не объясняютъ по этому вопросу. Вотъ единственные отрывки имѣющіе къ этому отношеніе: «Трудно найти хорошія поэмы. Старыя, все таки наилучшія — не подходятъ къ современному стилю; новыя никуда не годятся, потому что поэзія, единственное, чѣмъ французы могли бы еще гордиться, дѣлается все хуже, а здѣсь именно нужна хорошая литературная вещь, такъ какъ въ музыкѣ они ничего не смыслятъ. — Есть только двѣ подходящія поэмы. Первая въ двухъ актахъ — *Александръ и Роксана*, но поэтъ ея еще въ деревнѣ. Вторая въ трехъ актахъ — *Демофонъ* — переведенная съ Метастазіо, переиначенная съ хорами и балетомъ и аранжированная для французской сцены. Пока еще я не видѣлъ этой пьесы.» Отчего Моцартъ не написалъ музыки къ *Демофону*? Почему ему нельзя было достать либретто? Мы этого не знаемъ и должны ограничиться предположеніями.

Читатель не забудь что тотчасъ по пріѣздѣ въ Парижъ Моцарту было поручено написать хоры къ *Miserere* Гольцбауера и сочинить симфонію-концертъ для флейты, гобоя, фагота и охотничьяго рожка. Первое изъ этихъ произведеній заслужило одобреніе Госсекса, второе — было превознесено до небесъ виртуозами, для которыхъ оно было написано. Однако, когда насталъ день исполненія *Miserere* въ духовномъ концертѣ, имя Моцарта не было упомянуто въ афишахъ и изъ четырехъ хоровъ съизнова сочиненныхъ, были пропущены *два самые красивые*, такъ что авторъ, котораго такъ торопили и чуть не держали на цѣпи для этой работы, потрудился напрасно. Симфонія-концертъ имѣла еще болѣе печальную судьбу; она совсѣмъ не была исполнена. Моцартъ передалъ партитуру Ле-Гро для переписки. Нѣсколько дней спустя онъ увидѣлъ ее валяющеюся на столѣ у директора, а за два дня до концерта ея уже тамъ не было. Онъ сталъ искать и нашелъ ее подъ цѣлою кипой нотъ. Очень удивленный этимъ, нашъ герой, какъ будто ничего не зная, спрашиваетъ у директора, переписана ли его симфонія, на что тотъ отвѣчаетъ: «нѣтъ, я забылъ» и ни слова больше. Оставалось два дня когда еще можно было успѣть поправить эту странную забывчивость. Моцартъ, не зная что думать о такомъ лаконическомъ отвѣтѣ, пораньше отправляется въ концертъ. Пунто и Раммъ, бывшіе уже тамъ, съ оживленіемъ спрашиваютъ его отчего симфонія вычеркнута изъ программы: «Отъ васъ отъ первыхъ объ этомъ узнаю,» отвѣчаетъ Моцартъ; потомъ онъ прибавляетъ въ своемъ письмѣ: «Я думаю что причиной всему этому нѣкій итальянскій маэстро Камбини,

которому я совершенно нечаянно насолили въ первый мой визитъ къ Ле-Гро. Этотъ Камбини написать квартеты, одинъ изъ нихъ очень миль; я его слышалъ въ Мангеймѣ. Я сыгралъ въ присутствіи автора начало этой вещи; но Риттеръ, Раммъ и Пунто попросили меня продолжать и вмѣсто чего то, я не помню, присочинить свое. Я исполнилъ ихъ желаніе и маэстро, виѣ себя, не могъ удержаться чтобы не сказать: *questa è una gran testa*. Можетъ статься что это ему не понравилось.» Поступокъ Ле-Гро по отношенію къ молодому композитору, цѣнимому имъ, представляется конечно очень страннымъ; но вѣроятно ли чтобы музыкантъ занимавшій видное положеніе, директоръ «духовнаго концерта», пренебрегъ интересами такого извѣстнаго учрежденія, съ цѣлью угодить какому-то мало взвѣстному синьору Камбини? Это предположеніе не выдерживаетъ критики и Моцартъ-отецъ не удовлетворился. Старый дипломатъ угадалъ въ двусмысленномъ поведеніи директора подкладку подстроенную особами гораздо болѣе значительными чѣмъ Камбини. Не онъ, а музыканты имѣвшіе выгодное положеніе и расположеніе публики, знаменитости вродѣ Пиччини, или Гретри⁴² должны были бояться Моцарта и заграждать ему дорогу. Вотъ предположеніе гораздо болѣе разумное; одно довольно странное обстоятельство придаетъ ему много вѣроятія, а именно, что въ теченіи шести мѣсяцевъ, проведенныхъ Моцартомъ въ Парижѣ, не видно чтобы онъ имѣлъ какія нибудь отношенія съ Гретри и Пиччини. Тѣмъ не менѣе оба должны были знать его; они конечно слышали о музыкальномъ чудѣ заинтересовавшемъ 15 лѣтъ тому назадъ весь Парижъ. Пиччини даже получилъ визитъ Моцартовъ во время ихъ перваго путешествія въ Италію. Зачѣмъ же тогда оба эти музыканта, вмѣсто того, чтобы искать возобновленія знакомства съ такимъ выдѣляющимся изъ ряду вонъ собратомъ, избѣгали его напротивъ такъ тщательно, что даже не разу имъ не пришлось встрѣтиться съ нимъ? Къ тому же извѣстно, что Гретри не любилъ Моцарта; подтвержденіемъ этому служатъ его слова о Чимарозѣ и Моцартѣ. «Чимароза, говоритъ онъ, ставитъ статую на сцену а пьедесталь въ оркестрѣ, Моцартъ же ставитъ статую въ оркестрѣ а пьедесталь на сценѣ». Иногда нѣкоторыя слова, сказанныя популярнымъ человѣкомъ, обѣгаютъ весь свѣтъ, повторяются всѣми и приобрѣтаютъ авторитетность до той поры, пока кому нибудь не придетъ въ голову вникнуть въ ихъ смыслъ и тогда подъ сентенціозною внѣшностью обнаружится самая грубая пошлость, настоящий *irish bull*. Такова метафора Гретри. Она бы имѣла нѣкоторый смыслъ въ примѣненіи къ какой нибудь оперѣ нашего времени, гдѣ дѣйствительно отдано явное преимущество оркестру. Но что это означаетъ по отношенію къ Моцарту, самому пѣвучему изъ композиторовъ, Моцарту — у котораго вокальныя мелодіи глубоко дѣйствуютъ на массу, потому что нѣтъ болѣе естественныхъ, ясныхъ и выразительныхъ?

Итакъ болѣе чѣмъ вѣроятно что Моцартъ нашель въ Парижѣ много скрытыхъ враговъ среди своихъ собратій. Что завистливая невидимая рука отстранила его отъ театра — это можно допустить съ большимъ правдоподобіемъ; но приведя здѣсь предположенія обоихъ Моцартовъ, я считаю необходимымъ прибавить къ этому нѣсколько своихъ соображеній.

Мнѣ кажется, что не обвиняя никого въ отдѣльности, можно объяснить общими причинами и гораздо болѣе удовлетворительно, отчего Моцартъ не достигъ и не могъ достичь своей цѣли во время своего послѣдняго путешествія во Францію. Журналы и другіе документы того времени доказываютъ очень ясно своимъ молчаніемъ что Моцартъ не произвелъ на этотъ разъ никакой сенсаций въ Парижѣ, тогда какъ во время его перваго посѣщенія всѣ только и говорили о немъ съ энтузіазмомъ. Слѣдуетъ ли изъ этого заключить, что французы въ 1763 году были лучшими цѣнителями музыки чѣмъ въ 1778 году? Далеко нѣтъ, они сдѣлали нѣкоторые успѣхи за эти 15 лѣтъ въ пониманіи, въ особенности, концертной музыки; они подвигались впередъ, но такъ тихо, что этого почти не было замѣтно. Что ходили слушать въ 1763 году? музыку? нѣтъ, — мальчугана выдѣлявавшего необыкновенные фокусы на клавишнѣ, прелестно пѣвшаго своимъ дѣтскимъ голоскомъ. *Это не могло не имѣть успѣха въ Парижѣ*. И Дворъ и весь городъ хотѣли видѣть маленькаго забавника; его осыпали ласками и подарками; его прославляли въ стихахъ и прозѣ; съ него написали портретъ, какъ въ наши дни съ жирафы, прославлявшейся ни какъ не менѣе его; и, съ

⁴² Глука уже не было во Франціи. *Прим. автора*

цѣлю придать картинѣ болѣе характера, на ней помѣстили также и жоака. Теперь спросимъ въ какой метаморфозѣ явился онъ пятнадцать лѣтъ спустя? Съ чертами невзрачнаго молодого человѣка, маленькаго, худощаваго, который не умѣлъ ни болтать ни поклониться, ни говорить комплименты! правда, у него былъ геніальный талантъ, но для оцѣнки его французы еще не созрѣли. *Все это не могло имѣть успѣха въ Парижѣ.* Моцартъ самъ сознавалъ что онъ тамъ не ко двору. Не народу погруженному еще въ состояніе какъ бы музыкальнаго варварства суждено было оцѣнить его геніальность. если бы французы были только невѣжды, бѣда была бы не велика; ихъ бы можно было просвѣтить, но *главное* — вкусъ ихъ былъ испорченъ системой лирической декламации, въ примѣненіи которой они доходили до утрировки, системой къ которой привязывало ихъ національное тщеславіе; ихъ слухъ былъ искаженъ привычкой ихъ пѣвцовъ къ выкрикиванію; и всѣ элементы ихъ умственнаго и соціальнаго существованія въ эту эпоху были проникнуты принципами гибельными для настоящей музыки. Нечестивое шарлатанство среди свѣтилъ литературы; систематическая безиравственность среди свѣтскихъ людей; полное невѣдѣніе иностранныхъ языковъ и литературъ; анаѴема — всѣмъ благороднымъ вѣрованіямъ, всѣмъ прочнымъ привязанностямъ, — даже любви, если она не была именно такою какою требуетъ Бюффонъ; манія объяснять псевдо-научными формулами, — въ которыхъ нѣтъ ничего яснаго кромѣ ихъ нелѣпости, — все что ускользаетъ отъ строгой доказательности; желаніе свести всѣ тайны духа къ главѣ естественной исторіи; и наконецъ — повсюду пустота и полужнаніе, регулируюція нравы и мнѣнія. Читатель пойметъ что мое намѣреніе не заключается въ томъ чтобы увеличить нѣсколькими общими мѣстами безчисленныя тирады противъ Франціи XVIII-го вѣка; я касаюсь этихъ истинъ только вслѣдствіе ихъ случайной, но важной связи съ главнымъ предметомъ моего труда. Духъ невѣрія былъ какъ бы чумою для искусствъ и особенности для музыки. И дѣйствительно, если вы не вѣрите въ Бога, не вѣрите любви, если, созерцая грандіозныя картины природы, вы въ нихъ ничего не видите кромѣ химическихъ комбинацій, если, словомъ, ваше убѣжденіе отгалкиваетъ всякую истину, которая не можетъ быть такъ ясно доказана какъ математическая, то что скажете вамъ музыка, музыка которая ничего не доказываетъ!

Я предвижу неминуемое возраженіе. Мнѣ скажутъ, что Глукъ, великій драматическій композиторъ и Пиччини, человѣкъ съ талантомъ обязаны своею огромною репутаціей Парижанамъ этой же эпохи. Это совершенно вѣрно, но что же заключить изъ этого? то что Моцартъ, оставшись въ Парижѣ, достигъ бы тамъ такого же успѣха и такой же славы? Никогда, и чтобы убѣдиться въ этомъ, стоитъ только просмотрѣть исторію знаменитой борьбы «*du coin du Roi*» и «*du coin de la Reine*» и вспомнить огромную разницу между Моцартомъ и обоими музыкантами которыхъ онъ былъ преемникомъ. Вообще французы любили музыку такъ, какъ молодежь любитъ танцевать, т. е. какъ средство и случай, а не какъ цѣль. Они гораздо болѣе любили болтать, писать и спорить о музыкѣ, чѣмъ ее слушать. Въ тѣ времена двѣ музыкальныя партіи боролись между собою; первая была подъ національнымъ знаменемъ Люлли и Рамо, другая — подъ иностраннымъ знаменемъ Перголезе. Обѣ партіи, какъ водится, взаимно обвиняли другъ друга въ невѣжествѣ и такъ какъ въ этомъ отношеніи обѣ были правы, то ученые начали проповѣдывать, что для сужденія о музыкѣ совсѣмъ не необходимо ее знать. Чего только нельзя доказать! Это доктрина, и теперь имѣющая своихъ сторонниковъ, возбудила восторгъ, и множество волонтеровъ, незнатковъ и даже пелюбителей, явилась для наполненія рядовъ двухъ армій.

И элегантныя свѣтъ и ученые приняли участіе въ этой борьбѣ. Въ это время появился Глукъ; вскорѣ за нимъ пріѣхалъ Пиччини. Первый былъ подъ покровительствомъ своей ученицы, королевы Маріи-Антуанеты и Двора. Вокругъ втораго сгруппировались знаменитые литераторы и всѣ слывшіе за тонкихъ знатковъ. Такъ что сразу Глукъ и Пиччини, можетъ быть даже противъ воли, стали представителями или вѣрище орудіями воинствующихъ партій. Музыка Глука считалась усовершенствованною французскою, каковою и была въ дѣйствительности. Сдѣлавшись главами партій, наши музыканты были обезпечены сдѣлать состояніе въ Парижѣ; я не такъ выразился: этимъ самымъ состояніе ихъ уже было обезпечено во Франціи, каковы бы ни были въ дѣйствительности сравнительныя качества ихъ партитуръ. Объ этомъ мало кто заботился. Былъ предлогъ для спора, для эпиграммъ, для обмѣна сарказмовъ и руготни; можно было болтать,

болтать много, бесконечно, безъ нужды когда нибудь согласиться. Это было главное. Во Франціи, гдѣ столько умныхъ людей и гдѣ всѣ рѣшительно хотятъ быть умными, положеніе людей не умныхъ (и, къ несчастію, какъ и вездѣ, ихъ большинство) поистинѣ плачевное. Обуреваемые тщеславіемъ издавна обратившимся въ пословицу въ Европѣ, Французы испытываютъ самыя страшныя муки безсилія, когда они не могутъ удовлетворить этой преобладающей у нихъ страсти. Поэтому фракціи и партіи всегда были во множествѣ во Франціи. Посредственности и ничтожества безъ оглядки бросаются въ борьбу партій. Чувствуешь себя хоть лишней единицей когда принадлежишь къ какой нибудь партіи. Самая пустая башка можетъ себя въ этомъ случаѣ утѣшать мыслью: «а безъ меня все же однимъ было бы меньше.» Можно же себѣ вообразить съ какой жадной поспѣшностью цѣлыя толпы празднопатающихъ бросились въ это препирательство, которое давало имъ право разыгрывать извѣстную роль сдѣлавшись Глюккистомъ или Пиччинистомъ. Безумство ихъ имѣло хоть тотъ хорошій результатъ, что обогатило двухъ артистовъ, которые одними своими способностями и талантами ничего бы не добились. Съ Моцартомъ конечно ничего подобнаго не могло повториться. Покровителей среди придворныхъ и ученыхъ у него было мало. Не было ни такихъ классовъ общества, ни отдѣльных лицъ у которыхъ самолюбіе было бы заинтересовано его превозносить. Моцартъ самъ — таковъ, какимъ мы его знаемъ — былъ человѣкъ неспособный принадлежать къ какой-нибудь партіи. Что можно было сдѣлать съ наивнымъ глупцомъ, презиравшимъ шарлатанство, не умѣвшимъ скрывать правду и неспособнымъ на интригу? Онъ бы безъ всякаго стыда сталъ смѣяться надъ умными, учеными людьми способными съ кафедръ бросать афоризмами въ родѣ слѣдующаго. «Музыкальный періодъ есть дѣтище невѣжества и дурнаго вкуса» (Лагарпъ, *курсъ литературы*.) Къ тому же партія и ея глава всегда суть представители какаго-нибудь мнѣнія, какой-нибудь извѣстной существующей доктрины. Такъ имена Глука и Пиччини соотвѣтствовали операмъ французской и италіанской, единственнымъ родамъ театральнѣйшей композиціи, такъ какъ нѣмецкая опера еще не родилась. Произведенія этихъ двухъ мастеровъ ясно показывали рѣзкую оппозицію двухъ школъ; красоты и недостатки выступали при этомъ ярче и доставляли новые аргументы ораторамъ обоихъ лагерей. Интересъ и увлеченіе спора все разрасталось; тѣмъ болѣе выигрывали Глукъ и Пиччини. Я долженъ замѣтить кромѣ того, что несмотря на тогдашнее невѣжество французской публики были среди нея люди способные судить двухъ соперниковъ. Музыка Глука, хоть и значительно превосходившая музыку мѣстныхъ композиторовъ, все таки повторяю, была чисто-французскою. Она не перечила нисколько національному вкусу къ декламационнымъ эффектамъ и крику. Что касается до италіанской музыки, старой и новой, то исключительная любовь къ ней не доказывала высокаго состоянія требованій слуха. Послѣ народныхъ пѣсенокъ, водевилей, маршей и танцевъ, италіанская опера наиболѣе доступна и легко усваивается всякимъ.

Какого же мнѣнія, какой школы, какой системы Моцартъ могъ бы быть представителемъ во Франціи? Что онъ могъ показать кромѣ самаго себя т. е. музыку единую, всемірную, общую всѣмъ, и которая современникамъ даже не снилась? Что сказали бы Французы услышавъ въ 1778 году *Идоменея*, напримѣръ? Странное чудовище! воскликнули бы они, увидя Перголезе, Глука и еще неизвѣстнаго имъ Себастіана Баха, выросшихъ на голову и совмѣстившихся въ одномъ колоссальномъ существѣ. Рѣчи гиганта, быть можетъ, ихъ шокировали бы, также какъ его исполнительскій образъ. *Я прихожу не для того чтобы увеличить вашъ разладъ но, если возможно, чтобы васъ примирить. Я прихожу вамъ показать что всѣ вы правы и что также всѣ вы не правы.* всѣ бы соединились чтобы низвергнуть чудовище, проповѣдующее согласіе, и изгнали бы музыку которая бы была совсѣмъ недоступна слуху французовъ XVIII вѣка.

Прошло много лѣтъ прежде чѣмъ Моцартъ присоединилъ къ странамъ имъ покореннымъ Францію. Онъ уже долго поконлся вѣчнымъ сномъ, когда его имя и произведенія едва проникли во Францію вслѣдъ за Гайдномъ. Надо было чтобы самое великолѣпное учрежденіе въ Европѣ, Консерваторія, принесла свои плоды, чтобы національный вкусъ прошелъ черезъ вереницу произведеній Далеярака, Мегюля, Керубини, Бертоне, Буальдѣ, Николо и Спонтини; надо было въ особенности чтобы настоящая критика, основанная на положительномъ знаніи композиціи и исполненія, проникла въ журналы, чтобы хорошія начала окончательно воцарились въ этомъ

отсталомъ въ музыкальномъ отношеніи народѣ. Только въ 1805 и 1806 году, какъ мнѣ помнится, оперы Моцарта появились на французской сценѣ.⁴³ И сколько варварства примѣнялось еще къ этой первой почести оказанной Франціею генію Моцарта! Какимъ искаженіямъ подверглась «Волшебная флейта» для примѣненія къ сценѣ Большой оперы! Были прибавлены слова безъ всякаго отношенія къ первоначальному тексту оперы, главное лицо Царица ночи — исчезло, дуэты были измѣнены въ тріо, сдѣланы сокращенія, вмѣсто нихъ присочинены неумѣлою рукой цѣлые нумера, но все это еще ничего. Самое возмутительное было, что въ аріи Зорастро, одномъ изъ перловъ всей оперы, совершенно искаженъ басъ: фигура шестнадцатыхъ, составляющая всю его красоту, замѣнена одною нотою *си*, повторяемою на сильныхъ временахъ. *O tempora! o mores!* Нынѣ положеніе вещей нѣсколько измѣнилось: нигдѣ бы уже не было позволено святотатственной рукѣ безстыднаго писака тронуть партитуру Моцарта.

Итакъ Франція обманула надежды нашего героя точно такъ же какъ и Германія, принцы которой отказались отъ его услугъ. Увы! ту обѣтованную землю, какую онъ искалъ, ему не суждено было найти! Его обѣтованною землею былъ девятнадцатый вѣкъ. Земная жизнь привела бы его туда только черезъ сорокъ четыре года; поколѣніе его учениковъ встрѣтило бы учителя на порогѣ нашего вѣка. Тогда *цари и народы оспаривали бы обладаніе такимъ сокровищемъ* говоря словами Гайдна. Долго бы еще онъ видѣлъ толпы поклонниковъ притекающихъ безостановочно, какъ въ музыкальную Мекку, въ то мѣсто которое бы онъ избралъ для своего водворенія. Даже теперь мы бы могли еще пойти преклониться передъ его сѣдинами, увѣнчанными почетомъ всего міра. Сколько людей, родившихся до него, живутъ еще никому не нужные! А я ловлю себя на повтореніи — послѣ столькихъ другихъ писателей — этихъ бессмысленныхъ сужденій, этихъ жалобъ, забывая, что Тотъ кто намъ далъ Моцарта одинъ знаетъ условія на какихъ онъ намъ могъ дать его!

⁴³ Искаженная передѣлка *Волшебной флейты* (подъ заглавіемъ *Les Mystères d'Jois*, о которой сейчасъ будетъ рѣчь) была впервые дана въ Парижѣ въ 1801 году. 1805 годъ, приводимый авторомъ, есть годъ перваго представленія *Донъ-Жуана* во французской столицѣ

ГЛАВА X.

1778 1779.

Прежде чѣмъ ѣхать за нашимъ героемъ изъ Парижа, куда онъ больше не долженъ вернуться, дадимъ ему рассказать его единственный и довольно слабый триумфъ тамъ. Онъ сочинилъ большую симфонію для открытія «духовнаго концерта» назначеннаго на праздникъ Тѣла Христова. «Я боялся на репетиціи, потому что въ жизни не слышалъ никогда ничего худшаго. Вы не можете себѣ представить какъ они изгадили симфонію два раза подрядъ. Въ самомъ дѣлѣ я безпокоился; я хотѣлъ заставить повторить ее еще одинъ разъ; но не было времени, потому что здѣсь всегда репетируютъ огромное количество піесъ за разъ. Я пошелъ спать, очень недовольный и съ сердцемъ полнымъ злобы и безпокойства. На другой день я рѣшилъ не идти въ концертъ; но вечеромъ погода сдѣлалась отличная, я перемѣнилъ рѣшеніе и отправился въ концертъ сказавъ себѣ что сяду въ оркестръ, вырву скрипку изъ рукъ дирижера Лемуана и самъ стану управлять оркестромъ если симфонія пойдетъ также плохо какъ на репетиціи. Я молилъ Бога чтобы все прошло хорошо и Ессе! симфонія началась. Раффъ⁴⁴ былъ около меня. Прежде всего среди перваго allegro была фраза которая я зналъ что понравится. Всѣ слушатели были въ восторгѣ и много аплодировали. Такъ какъ я предвидѣлъ этотъ успѣхъ, то привелъ эту фразу еще разъ въ воцѣ, и публика захлопала *da capo*. Andante тоже понравилось, но въ особенности послѣднее allegro. Узнавъ что здѣсь имѣютъ обыкновеніе начинать послѣднія allegro, какъ первыя, всѣми инструментами разомъ и почти всегда въ униссонъ, я началъ мое — однимъ скрипками и *piano* въ продолженіи 9 тактовъ. Послѣ этого *forte*. Какъ я и ожидалъ, слушатели зашикали при *piano*; пришло *forte* и они начали хлопать. Тотчасъ послѣ симфоніи я съ радости побѣждалъ въ Пале-Рояль, съѣлъ мороженаго, прочелъ молитвы по четкамъ, какъ общалъ, и вернулся домой.» Моцартъ предвидѣлъ пріемъ который окажутъ этому произведенію, потому что оно было до извѣстной степени приложено къ французскимъ вкусамъ. Онъ говоритъ въ одномъ предшествующемъ письмѣ: «Я не знаю понравится ли симфонія и въ сущности мало объ этомъ забочусь, потому что кому она не понравится? Я отвѣчаю что не тѣмъ немногимъ разумнымъ французамъ которыхъ изрѣдка встрѣчаю. А что касается дураковъ, несчастіе не угодить имъ — не велико. Тѣмъ не менѣе и ослы кое-что найдутъ въ ней доступное имъ. Я не забылъ *le premier coup d'archet* (первый ударъ смычковъ) — этого довольно. И какъ они, дурачье, здѣсь посягъ съ своимъ *premier coup d'archet*!⁴⁵

Я не замѣчаю однако разницы. Они всѣ начинаютъ сразу какъ и вездѣ это дѣлается. Просто смѣхъ!» Ле-Гро объявилъ что это лучшая симфонія его репертуара. Онъ ее исполнилъ еще разъ съ новымъ *andante*, сочиненнымъ Моцартомъ по его просьбѣ, и съ этихъ поръ выказывалъ самое доброжелательное отношеніе къ молодому композитору.

Одно печальное событіе еще увеличило отвращеніе Моцарта къ Парижу. Его мать которую онъ нѣжно любилъ и которая его боготворила умерла въ теченіи Іюля 1778 г. По этому грустному поводу Гриммъ ему далъ новыя доказательства дружбы, дѣлающей честь памяти писателя, во всякомъ случаѣ настолько же, насколько его сношенія съ философами. Онъ перевезъ молодого человѣка изъ меблированныхъ комнатъ, которыя тотъ занималъ на улицѣ Gros Chenet, помѣстилъ въ своемъ отелѣ, написалъ въ Зальцбургъ и взялъ на себя всѣ мелкія хлопоты по этому дѣлу. Одна изъ выдающихся женщинъ своего времени г-жа д'Эпинэ, присоединилась къ своему старому обожателю Гримму, чтобы утѣшить нашего героя. Съ тѣхъ поръ Л. Моцартъ не противодѣйствовалъ желанію сына оставить Парижъ. Осторожный старикъ уступилъ однако этому желанію не прежде

⁴⁴ Знаменитый теноръ, пѣвшій партію Идомея на первомъ представленіи оперы. *Прим. автор*

⁴⁵ Такъ назывался эффектъ одновременнаго вступленія всѣхъ инструментовъ *forte*.

чѣмъ устроить сыну положеніе въ Зальцбургѣ. Вотъ какъ это произошло. Монсиньоръ Коллоредо потерялъ двухъ музыкантовъ своей капеллы, композитора Лолли и органиста Адльгассера; обоихъ довольно трудно было замѣстить. При такихъ обстоятельствахъ, архіепископъ невольно вспомнилъ о заблудшей овцѣ, о молодомъ безумцѣ покинувшемъ у него службу за которую ему платили 12 флориновъ 30 крейцеровъ. Большаго онъ конечно не стоилъ, хотя недурно игралъ на клавесинѣ и органѣ, умѣлъ дирижировать со скрипкой въ рукахъ; Монсиньоръ тоже долженъ былъ сознаться что онъ былъ не безъ таланта къ сочиненію, при надобности писать для церкви и для театра. Но какъ даровать полное прощеніе смѣлому мальчишкѣ, ослушившемуся своего пастыря, неблагодарному подданному, покинувшему благороднѣйшаго изъ повелителей. Необходимость однако заставила архіепископа сдѣлать уступки и устроила дѣло. Управляющій капеллой обратился къ Леопольду Моцарту съ предложеніями неопредѣленнаго характера. Старый дипломатъ почувствовать себя здѣсь въ своей сферѣ; онъ угадалъ все сразу, тонко повесть дѣло и выигралъ его. Онъ отвѣтилъ на авансы архіепископа, обращаясь къ нему съ прошеніемъ, гдѣ между прочимъ писать *«что поручалъ себя его милостямъ послѣ столькихъ лѣтъ безупречной службы.»* Выраженіе было отлично подобрано, оно было какъ нельзя болѣе неопредѣленно. Весь Дворъ и городъ встревожились; всѣ думали что Леопольдъ Моцартъ хочетъ выйти въ отставку, что архіепископская капелла рухнетъ въ основаніи своемъ. Кромѣ того, онъ былъ единственнымъ учителемъ клавесина въ Зальцбургѣ. Нѣсколько примѣровъ доказывали что его метода была недурна; дочери управляющаго капеллой были его ученицами и онъ бралъ за 12 уроковъ дукатъ. Учитель изъ Вѣны спросилъ бы 4 по крайней мѣрѣ. Положеніе было отчаянное: надо было перейти къ формальнымъ предложеніямъ. Старикъ, втайнѣ подсмѣиваясь надъ удачей своей стратагемы, уже приготовилъ свой ультиматумъ. Онъ далъ почувствовать посредникамъ въ этомъ дѣлѣ что его сынъ зарабатываетъ сумасшедшія деньги въ Парижѣ. Тогда ему предложили 500 флориновъ (жалованіе Лолли) и кромѣ того содержаніе Адльгассера въ такую же сумму для сына. Онъ этого только и хотѣлъ. Условіе было заключено на этомъ основаніи съ примѣчаніемъ, что Вольфгангъ Моцартъ имѣетъ право ѣздить каждые два года въ Италію, въ виду чего Монсиньоръ обязывается снабжать его собственноручными рекомендательными письмами. Надо видѣть съ какою радостью отецъ возвѣщаетъ сыну результатъ его переговоровъ, превышающій все что онъ могъ желать и достигающій максимума его вождельній. Надо видѣть этого счастливаго отца, разсчитывающаго по флоринамъ сумму благосостоянія которымъ наконецъ будетъ пользоваться его счастливая семья. Тысячу флориновъ прочнаго дохода, не считая среднимъ числомъ 50 флориновъ выручаемыхъ отъ продажи методы скрипичной игры, уроковъ Ханнерль зарабатывавшей до 10 флориновъ на свой туалетъ и того что будетъ зарабатывать такимъ же путемъ Вольфгангъ! «Когда не придется считать каждый крейцеръ, то пожалуй можно будетъ себѣ позволить даже какія нибудь удовольствія», прибавляетъ старикъ. Такова была вообще судьба музыкантовъ въ Германіи. Семейство состоящее изъ трехъ лицъ, изъ коихъ одно было превосходнымъ учителемъ музыки, авторомъ руководства, признаннаго классическимъ по всей Германіи, другое — первоклассною піанисткой и третье носило имя Вольфганга Амадея Моцарта, это семейство считаю себя счастливымъ что завоевало положеніе дающее около двухъ тысячъ флориновъ годового дохода!!

Какъ только Моцартъ получилъ это пріятное извѣстіе, онъ поспѣшилъ оставить Парижъ.

Мы укажемъ произведенія которыя онъ сочинилъ въ свое послѣднее пребываніе въ Парижѣ: шесть сонатъ для клавесина, два квартета для флейты, піесу для арфы, симфонію-концертъ о которой говорили въ предшествующей главѣ; большую симфонію въ *re*, прозванную парижской, и еще нѣсколько незначительныхъ пьесъ; къ этому еще надо прибавить хоры предназначенные замѣнить Гольцбауеровскіе въ его Miserere и половину балета состоящую изъ 12 номеровъ, написанную Моцартомъ по просьбѣ Новерра. Все это было сдѣлано въ шесть мѣсяцевъ и принесло Моцарту только 15 лундоровъ за шесть сонатъ проданныхъ нотному торговцу. Моцартъ на столько мало торопился пользоваться благами своего новаго положенія, что пробылъ три мѣсяца въ дорогѣ отъ Парижа до Зальцбурга. Въ Страсбургѣ онъ далъ музыкальный вечеръ и концертъ и съ нихъ получилъ чистаго дохода 6 лундоровъ. «Если бы я зналъ», писалъ онъ, «что ко мнѣ придетъ такъ мало народу, я бы далъ концертъ даромъ, чтобы зала по крайней мѣрѣ была полная. Ничего нельзя

себѣ представить печальнѣе стола накрытаго на 80 персонъ въ видѣ буквы Т и всего трехъ обѣдающихъ. Чтобы доказать господамъ Страсбургцамъ что я мало опечаленъ ихъ невниманіемъ, я игралъ много для моего удовольствія, гораздо больше чѣмъ обѣщала афиня и въ концѣ концерта много импровизировалъ.» Въ сущности Моцартъ въ этотъ вечеръ былъ въ отличномъ настроеніи потому что его многочисленная публика вся состояла изъ цѣнта эльзасскихъ меломановъ и вся зала оглашалась bravo какъ будто она была наполнена сверху до низу. Такая публика утѣшала его отъ огорченія получить малый сборъ. По пріѣздѣ въ Мангеймъ, Моцартъ получилъ предложеніе написать дуодраму (т. е. мелодраму), Два произведенія этого рода произвели на него сильное впечатлѣніе: «*Медея*» и «*Ariadna*». «Вы знаете, что среди лютеранскихъ композиторовъ Бенда всегда былъ моимъ любимцемъ. Я такъ люблю его піесы что никогда съ ними не расстаюсь. Знаете ли что по моему надо бы было въ оперѣ бѣльшую часть речитативовъ писать этимъ способомъ, а давать ихъ пѣть только тамъ гдѣ слова такого свойства, что могутъ хорошо быть выражаемы музыкой. Далѣе онъ говоритъ: «Если бы вы ихъ слышали на клавишинѣ (мелодрамы Бенда) они бы вамъ очень понравились, но увидя ихъ на сценѣ вы бы пришли въ восторгъ, я отвѣчаю за это. Правда что для этого нуженъ хорошій актеръ или актриса». И въ особенности хорошій комозиторъ, долженъ бы былъ онъ прибавить, потому что конечно нѣтъ ничего плачевнѣе нашей музыки для мелодрамъ, состоящей изъ отрывочныхъ безсвязныхъ фразъ, которымъ одно лишь сценическое дѣйствіе, во время паузъ, придаетъ недостающій имъ смыслъ. Но это не вина самой формы драматическаго представленія; ея изобрѣтатели Ж. Ж. Руссо и Георгъ Бенда это доказали. Вмѣшательство инструментальной музыки придаетъ часто трагедіи удивительные эффекты; какъ красиво на примѣръ, пророчество Іоада въ «Гоѳоліи», монологъ Іоанны Даркъ въ піесѣ Шиллера и заключеніе «Меден» Гримальца, къ которой очень удачно прибавили у насъ на петербургской сценѣ отрывокъ изъ оперы Керубини того же названія. Что касается до замѣны речитатива разговоромъ въ оперѣ, Моцартъ кажется, къ счастью, никогда къ нему не прибѣгалъ. Діалогъ съ аккомпаниментомъ оркестра во всякомъ случаѣ лучше ненавистныхъ переходовъ отъ высокаго музыкальнаго настроенія къ простому разговору, практикуемому въ нѣкоторыхъ операхъ. Речитативъ все таки останется всегда незамѣнимымъ, въ особенности такъ называемый речитативъ *obligato* съ которымъ такъ давно справлялись Моцартъ и Глюкъ. Къ музыкальной мощи въ немъ присоединяется сила декламации самой энергической и страстной; слово съ музыкой сливается въ нѣчто едино неразрывное и неотразимо дѣйствующее на слушателя. Мы говоримъ конечно только о музыкальной трагедіи, потому что къ комической оперѣ ни мелодраматическій пріемъ, ни музыкальная декламация не примѣнимы и, въ ожиданіи чего нибудь новаго, приходится обходиться речитативомъ secco.

Мелодраматическій пріемъ въ наши дни съ особеннымъ успѣхомъ былъ примѣненъ въ фантастической сценѣ «Фрейшютца» и въ «Швейцарской семьѣ».

Неизвѣстныя намъ препятствія помѣшали заключенію дѣла предложеннаго директоромъ Мангеймскаго театра Моцарту. Предложеніе тѣмъ не менѣе такъ понравилось молодому композитору, что онъ, изъ любви къ искусству, для себя сочинилъ цѣлый актъ мелодрамы. Названіе пьесы было «Семирамида». Это произведеніе пропало со многими другими, но не означено ли оно въ той части общаго каталога гдѣ классифицированы наброски и музыкальные отрывки найденные въ бумагахъ Моцарта?

Безконечныя остановки нашего путешественника въ главныхъ городахъ которые онъ проѣзжалъ вывели наконецъ изъ терпѣнія старика Моцарта. Въ три мѣсяца не доѣхать до Зальцбурга — это слишкомъ! Строгое посланіе, въ которомъ капельмейстеръ приглашаетъ господина придворнаго органиста пожаловать къ своему посту безъ дальнѣйшихъ промедленій, заставило послѣдняго ускорить свое путешествіе. Онъ пріѣхалъ къ срединѣ Января 1779 г.

ГЛАВА XI.

1779 1780.

Здѣсь мы должны, вернувшись назадъ, пополнить важный пробѣлъ въ перепискѣ Моцарта. Читатель помнитъ что будучи въ Парижѣ онъ остановился въ Мангеймѣ на нѣсколько мѣсяцевъ; выдержки изъ его писемъ объяснили намъ причины задержанія его тамъ довольно долго. Но онъ умалчалъ о причинѣ самой важной. Въ Мангеймѣ онъ познакомился съ господиномъ Веберомъ, чиновникомъ, имѣвшимъ дочь 15-ти лѣтъ. Моцартъ полюбилъ ее. Его привлекла къ ней все таки музыка. Алоизія Веберъ, извѣстная потомъ подѣ именемъ г-жи Ланге, имѣла призваніе сдѣлаться одной изъ самыхъ великихъ пѣвицъ своего времени. Она тогда дебютировала на Мангеймскомъ театрѣ. Вотъ что писать о ней нашъ герой: «Ей только не достаетъ игры. Кромѣ этого въ ней есть все чтобы сдѣлаться примадонной любой европейской сцены. Она превосходно поетъ арію сочиненную мною для de Amicis.» Моцартъ больше ничего не говоритъ о ней отцу; онъ ему не описываетъ ни ея лица, ни цвѣта волосъ, ни ея ангельскаго характера, ни ея талантовъ въ кулинарномъ искусствѣ, ничего, словомъ, что бы выдавало его намѣреніе жениться на ней. А онъ объ этомъ подумывать очень серіозно. Г. Веберъ со своей стороны высчитывать приблизительныя денежныя выгоды этой зарождающейся любви молодого композитора. Его золотое перо, посвященное Алоизіи, и чудный голосъ послѣдней гарантировали успѣхи произведеній Моцарта въ такомъ исполненіи. Бракъ композитора съ примадонной всегда давалъ хорошіе результаты, это подтверждаютъ примѣры Гассе, Паэра, Россини. Но въ Германіи сердечныя дѣла не устраниваются такъ легко. Часто рабство изъ-за любви длится тамъ далѣе чѣмъ у Іакова. Алоизія Веберъ еще не пожинала дукатовъ въ такомъ множествѣ какъ она это дѣлала лѣтъ 10 спустя. Что касается Моцарта, его карманы большею частью бывали пусты; надо было отправиться въ Парижъ чтобы ихъ наполнить. Предписанія изъ Зальцбурга на этотъ счетъ были непреклонны. Влюбленные разстались, обмѣнявшись клятвами вѣрности. Но въ то время какъ Моцартъ, кляня Парижъ, не переставая думать объ Алоизіи, она, увлеченная возрастающимъ успѣхомъ въ Мангеймѣ, забывала своего друга. Вскорѣ политическія событія заставили ее переѣхать въ Мюнхенъ вслѣдъ за Карломъ-Теодоромъ, наслѣдовавшимъ Курфюршество Баварское. Моцартъ въ это время возвращался изъ Франціи. Не заставъ своей возлюбленной въ Мангеймѣ, онъ поѣхалъ къ ней въ Мюнхенъ. Восемь мѣсяцевъ отсутствія много вносятъ перемѣнъ въ расположеніе примадонны. При первомъ же посѣщеніи, судьба бѣднаго Моцарта была рѣшена. Алоизія едва узнала его. Маленькій ростъ нашего героя, его худоба, его длинный носъ, красный кафтанъ съ черными пуговицами въ знакъ траура по матери — все вмѣстѣ вѣроятно произвело на нее невыгодное впечатлѣніе. Взглядомъ и поклономъ она показала своему бывшему другу, что между ними все кончено. Моцартъ не разразился упреками, не промолвилъ ни слова и только, подойдя къ фортепіано, пропѣлъ на ухо измѣнницѣ: «Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will» (Я охотно покидаю дѣвушку которая меня не хочетъ знать).

Мы знаемъ эти подробности отъ сестры Алоизіи — Констанцы. Она не была пѣвицей, играла на клавесинѣ. Моцартъ ей далъ нѣсколько уроковъ въ Мангеймѣ. Ученица пожалѣла своего учителя. Изъ жалости выросла любовь. Моцарту хотѣлось породниться съ семействомъ Вебера, и изъ его пяти дочерей онъ остановилъ свой выборъ на Констанцѣ; черезъ нѣсколько лѣтъ она была его женой. Писсенъ говоритъ, что она «въ своемъ первомъ мужѣ болѣе любила талантъ, чѣмъ личность». Проверить это трудно. Съ достовѣрностью можно только сказать, что втораго мужа она любила больше, потому что изъ любви къ нему пожертвовала такимъ неоцѣненнымъ сокровищемъ какъ имя гениальнѣйшаго изъ композиторовъ.

Вступивъ въ должность придворнаго органиста, Моцартъ провелъ безвыѣздно около двухъ лѣтъ въ Зальцбургѣ. Этотъ періодъ времени не даетъ никакого матеріала для разсказа. Въ Моцартѣ

тогда происходила внутренняя работа; онъ освобождался отъ вліянія рутины музыки того времени и, очищаясь постепенно, готовился къ созданію тѣхъ оригинальныхъ формъ, одновременно и мелодическихъ и ученыхъ, которыя навсегда останутся типомъ прекраснаго въ музыкѣ. Плодъ такъ давно обѣщанный чуднымъ цвѣтомъ, созрѣлъ наконецъ и готовъ былъ упасть. Классическій періодъ Моцарта начинается, а съ нимъ вмѣстѣ самая важная и вѣроятно послѣдняя изъ великихъ революцій въ музыкѣ, если только кромѣ мелодіи, гармоніи, декламаціи и ритма не будетъ открытъ со временемъ новый элементъ этого искусства, элементъ, о существованіи котораго мы теперь и не подозреваемъ.

ГЛАВА XII.

1780 1781.

Карль-Теодоръ, курфюрстъ Баварскій, сохранилъ милостивое воспоминаніе о Моцартѣ, не смотря на то что въ Мангеймѣ отказался отъ его услугъ. Курфюрстъ любилъ музыку; мюнхенскій оркестръ былъ можетъ быть лучшій въ Европѣ, да и труппа пѣвцовъ была превосходная. Карль-Теодоръ думалъ что не можетъ дать своей капеллѣ болѣе достойнаго ея славы занятія, какъ исполненіе оперы Моцарта. Послѣдній принялъ съ радостію заказъ и съ большимъ трудомъ испросилъ себѣ для его совершенія шестимѣсячный отпускъ. Опера должна была быть готовою къ карнавалу 1781 года. Большое лирикодраматическое сочиненіе прежде всего требуетъ переговоровъ между либреттистомъ, композиторомъ и пѣвцомъ. Либретто имѣло заглавіемъ: *Idomeneo, Re di Creta, ossia Ili e Idamante*. Либреттистъ — аббатъ Вареско, жившій въ Зальцбургѣ, не могъ пріѣхать въ Мюнхенъ, такъ что Моцартъ долженъ былъ сноситься съ нимъ черезъ посредство отца. Эти письма Моцарта многократно показываютъ его необыкновенно правильное чутье требованій сцены. Они доказали бы даже тѣмъ, кто не знаетъ музыки *Идоменея*, что съ момента вступленія на поприще музыканта-реформатора, Моцартъ шелъ по стопамъ Глука, главнымъ образомъ стараясь во всѣхъ подробностяхъ слить во-едино текстъ и музыку.

«У меня есть просьба къ г. аббату», писалъ онъ между прочимъ; «мнѣ бы хотѣлось, чтобы онъ измѣнилъ немного арію Иліи во второмъ актѣ. Первая строфа:⁴⁶ *Se il padre perdei, in te lo ritrovo* — превосходна; но потомъ идетъ вещь всегда меня шокировавшая, т. е. я хочу сказать *aparte*. Въ діалогѣ, это натурально; тамъ можно скоро сказать два слова про себя, но въ аріи, гдѣ слова часто повторяются, это производитъ очень нехорошее впечатлѣніе».

«Второй дуэтъ будетъ уничтоженъ и отъ этого опера только выиграетъ. Вы увидите, прочитавъ сцену, что дуэтъ или арія дѣлаютъ ее холодной и блѣдной. Это также будетъ стѣснительно для другихъ дѣйствующихъ лицъ: они должны будутъ стоять сложа руки пока тѣ поютъ дуэтъ; потомъ борьба великодушія между Іліей и Идамантомъ будетъ слишкомъ растянута и вслѣдствіе этого впечатлѣніе сцены испортится.

— Аббатъ Вераско давалъ царю Критскому каватину вмѣстѣ съ хоромъ, наполняющимъ сцену въ концѣ втораго акта. «Здѣсь», замѣчаетъ Моцартъ, «лучше вставить речитативъ, при которомъ оркестръ можетъ играть вволю. Арія будетъ жалка въ этой сценѣ народнаго волненія; она будетъ лучшая въ оперѣ при расположеніи и дѣйствіи группъ придуманныхъ нами съ Легранъ (хореографомъ). И потомъ громъ развѣ можетъ замолчать, чтобы слушать Раффа? Среди этихъ хоровъ речитативъ гораздо умѣстнѣе, повторяю».

«Кстати! сцены перваго и втораго акта между отцомъ и сыномъ слишкомъ длинны обѣ. Онѣ наскучатъ, тѣмъ болѣе, что исполнители ихъ будутъ плохіе актеры, а въ одной все дѣло сводится къ разсказу того, что зритель уже самъ видѣлъ. Сцены будутъ напечатаны какъ онѣ есть, но я бы хотѣлъ что-бы г. аббатъ былъ такъ любезенъ показать, какъ слѣдуетъ ихъ урѣзать; иначе я буду вынужденъ ихъ совсѣмъ выкинуть, потому что не возможно ихъ оставить такъ для музыки».

Идоменей, которому оракулъ Нептуна только что вернулъ сына, выражаетъ радость въ аріи, помѣщенной въ концѣ пьесы. «Эта арія», пишетъ Моцартъ, «не нравится ни Раффу, ни мнѣ. Она совсѣмъ не такая какую мы хотѣли. Она должна все время выражать покой и удовлетвореніе, а у васъ это настроеніе появляется только въ концѣ. Несчастія царя мы и публика уже перечувствовали и узнали въ теченіи оперы; надо чтобы онъ говорилъ о своемъ настоящемъ состояніи духа».

Вотъ замѣчаніе болѣе важное: «Не находите ли вы, что рѣчь оракула слишкомъ длится?»

⁴⁶ Если я потерялъ отца, то въ тебѣ снова нахожу его.

Вспомните что вѣдь это въ театрѣ; этотъ подземный голосъ долженъ вселять ужасъ, онъ долженъ проникать слушателей какъ нѣчто реальное. Но какъ это можетъ быть, если рѣчь уничтожаетъ всякую иллюзію своею длиннотой? Еслибы рѣчь призрака въ Гамлетѣ была короче, она производила бы болѣе сильное впечатлѣніе». Странно, что человѣкъ говорившій это вывелъ въ Донъ-Жуанѣ на сцену призрака поющаго цѣлую сцену и продолжительность этого явленія не только не вредитъ впечатлѣнію, но внушаетъ, благодаря генію композитора, представленіе о чемъ то изумительно величественно-грозномъ и прекрасномъ. Что вывести изъ этого? Что въ искусствѣ нѣтъ такого правила котораго геній не могъ бы нарушить. Я со своей стороны убѣжденъ, что одна музыка могла произвести такое исключеніе.

Два первые акта *Идоменей* возбуждали на репетиціяхъ такой энтузіазмъ среди музыкантовъ и дилеттантовъ Мюнхена, что друзья Моцарта начали бояться на счетъ судьбы третьяго акта, еще неконченнаго. *Finis coronat opus* казалось невозможнымъ и сомнительно было чтобы композиторъ до конца выдержалъ такой подъемъ настроенія. Моцартъ же не сомнѣвался ни въ чемъ и только удваивать усилія. «Моя голова и мои руки такъ полны третьимъ актомъ, что не будетъ удивительно, если я самъ обращусь въ ходячій третій актъ. Онъ одинъ мнѣ стоитъ болѣе труда чѣмъ вся опера, потому что тамъ нѣтъ сцены не представляющей высокаго интереса». Онъ говоритъ далѣе: «Третій актъ будетъ стоитъ двухъ другихъ; мнѣ кажется что онъ будетъ гораздо лучше и что въ самомъ дѣлѣ можно будетъ сказать: *finis coronat opus*». Онъ не ошибался. Третій актъ оказался значительно превосходящимъ остальные и если Моцартъ потрудился надъ нимъ болѣе чѣмъ надъ всею оперой то смѣло можно сказать что онъ одинъ стоитъ всѣхъ трагическихъ оперъ прошлаго вѣка.

Репетиціи шли чудесно; курфюрстъ приходилъ на нихъ и бесѣдовалъ очень любезно съ *maestro*. «Я очень радъ *его* видѣть», сказалъ онъ ему при первомъ свиданіи; и черезъ нѣсколько дней: «опера будетъ прелестна; она *ему* сдѣлаетъ много чести. Нельзя повѣрить, что нѣчто столь великое можетъ умѣститься въ такой маленькой головѣ». Что касается музыкантовъ, — болѣею частью людей знающихъ и талантливыхъ — они громко изъявляли свой восторгъ отъ произведенія превышающаго все что они слышали до сихъ поръ. Моцартъ самъ испытывалъ полноту счастья, ясно отражающуюся въ его письмахъ. Ласки вельможъ, почетъ собратій, опьяняющія волненія генія выказывающаго себя въ первый разъ во всей своей полнотѣ, предчувствіе безсмертной славы и въ довершеніе всего любовь, любовь счастливая, любовь раздѣляемая любимымъ существомъ, не есть ли это, дѣйствительно, все, что можетъ душа человѣческая вмѣстить восторговъ и счастья!...

Зародившись при такой обстановкѣ *Идоменей* навсегда остался любимымъ дѣтищемъ своего творца. Моцартъ не скрывалъ своей нѣжности къ этому первенцу его генія; онъ его ставилъ рядомъ съ *Don Giovanni*, этимъ колоссальнымъ младшимъ дѣтищемъ, съ которымъ невозможно выдержать сравненіе ничему. Была ли это иллюзія, зависѣвшая отъ прелести лучшихъ воспоминаній въ жизни или предпочтеніе, мотивированное дѣйствительною цѣной произведенія? Въ своемъ мѣстѣ я стараюсь отвѣтить на это.

Слава Моцарта начала быстро расти. Эхо Мюнхенскихъ восторговъ доносилось до Зальцбурга. Леопольда Моцарта со всѣхъ сторонъ извѣщали о предстоящемъ триумфѣ сына. Онъ съ радостью принималъ эти извѣстія, но вмѣстѣ съ тѣмъ только и думалъ, какъ бы уничтожить своею предусмотрительностью и своими совѣтами возможные неблагоприятные шансы. «Ты знаешь, милый Вольфгангъ, нельзя имѣть всѣхъ друзьями. *Если и no* проскальзываютъ повсюду. Сомнѣвались, что второй актъ будетъ такъ же красивъ и новъ какъ первый: когда это сомнѣніе разсѣется, будутъ сомнѣваться въ третьемъ актѣ. Найдутся (я готовъ отвѣчать головой) люди очень расположенные думать что эта музыка, хорошо звучащая въ комнатѣ, не будетъ хороша на сценѣ. Чтобы восторжествовать надъ всѣми ними надо чтобы оркестръ старался какъ можно болѣе. Старайся же поддержать въ немъ хорошее настроеніе и заручиться каждымъ изъ ЭТИХЪ господъ комплиментами. Я знаю твой стиль: онъ требуетъ отъ музыкантовъ самага тщательнаго вниманія; а это не шутка для оркестра — быть на сторожѣ въ теченіе трехъ часовъ. Каждый, до самага жалкаго

*брачиста*⁴⁷, очень бываетъ польщенъ когда его хвалятъ съ глазу на глазъ; всѣ становятся внимательнѣе и ревностнѣе, а это стоитъ нѣсколькихъ вѣжливыхъ словъ. Въ другомъ письмѣ онъ говоритъ: «Я тебѣ совѣтую работая не думать только о знатокахъ; ихъ бываетъ десять на сто невѣждъ⁴⁸, не забывай же толпы; надо пощекотать и длинныя уши». На что сынъ отвѣчалъ: «Не беспокойтесь о толпѣ; въ моей оперѣ есть музыка для всѣхъ — только не для длинноухихъ».

Старикъ Моцартъ не сталъ дожидаться отчета о первомъ представленіи *Идомеи*. Отказать себѣ въ удовольствіи присутствовать на немъ значило не вполнѣ воспользоваться цѣною двадцатилѣтнихъ заботъ и преданности. Онъ пріѣхалъ въ Мюнхенъ со своею дочерью, 26 Января, наканунѣ дня рожденія Вольфганга и дня назначеннаго представленія. Много другихъ обитателей Зальцбурга пріѣхало увеличить число слушателей удивительнаго произведенія ихъ соотечественника. Опера имѣла огромный успѣхъ; публика кричала, топала ногами, аплодировала все время. Но кто можетъ выразить состояніе нашего старца, который скрывался, я полагаю, гдѣ нибудь въ углу оркестра, слушая и не вѣря ушамъ своимъ, теряясь въ титанической концессіи квартета 3-го акта и чудныхъ хоровъ гдѣ *bravo* публики вторятъ грому гнѣвнаго голоса Нептуна. Пусть представятъ себѣ человѣка, переступившаго шестидесятилѣтній возрастъ и вкушающаго самую великую радость всей жизни! — ученаго музыканта, погруженнаго въ экстазъ отъ композиціи къ которой ничто не можетъ приблизиться изъ произведеній прошедшихъ временъ, — учителя присутствующаго на первомъ урокъ, даваемомъ его ученикомъ удивленному міру; ученикомъ, вѣрнымъ ему Богомъ, ученикомъ который былъ цѣлью и смысломъ его жизни, его славой, его гордостью, его всѣмъ и вся, его единственнымъ сыномъ! Здѣсь окончилось дѣло старика; здѣсь кончаются его авторитетныя отношенія и полная зависимость сына отъ отца. *Идомеи* освободилъ Вольфганга отъ подчиненія кому бы то ни было.

Мы простимся съ Леопольдомъ Моцартомъ. Дни, остающіеся ему прожить на землѣ уже не связаны непосредственно съ существованіемъ сына. На прощаніе съ нимъ скажемъ, что онъ заслуживаетъ всеобщее уваженіе, какъ хорошій человѣкъ. Онъ съ неуклонной настойчивостью и преданностью посвятилъ всѣ свои силы на развитіе способностей сокровища вѣреннаго ему судьбою. Такъ продавецъ драгоценныхъ камней, найдя рѣдкой величины алмазъ, обращаетъ всѣ брилліанты своей лавки въ порошокъ чтобы имъ отшлифовать и полировать безцѣнный солитеръ, долженствующій украшать корону императора.

Геній Моцарта къ духовной музыкѣ свазался въ одно время съ реформой лирико-драматическаго искусства. Знаменитая офферторія «*Misericordias Domini*» — современница *Идомеи*. Этотъ отрывокъ мессы, сочиненный для Мюнхенской капеллы, составляетъ послѣ *Реквиема* лучшій образецъ музыки церковнаго стиля. Моцартъ самъ говорилъ это; позже онъ очень наивно сожалѣлъ что не отдалъ переписать манускриптъ оставшійся въ Мюнхенѣ. Къ счастью другія лица были заботливѣе и теперь нѣтъ нотнаго магазина гдѣ бы нельзя было достать этой офферторіи.

Моцартъ забылъ, среди наслажденій Мюнхенской жизни, что его отпускъ кончился уже три мѣсяца, когда приказъ архіепископа вызвалъ его въ Вѣну, гдѣ самъ прелатъ тогда находился. Рѣзко въ переходъ отъ свободной жизни, триумфовъ и удовольствій къ епископской ферулѣ. Моцартъ пріѣзжаетъ въ 9 часовъ утра; въ 11 час. ему говорятъ, что обѣдъ готовъ. Онъ сытъ; но лучше пообѣдать безъ анетита, чѣмъ совсѣмъ остаться безъ обѣда. Кто съ нимъ обѣдаетъ? Два камердинера Монсиньора на главномъ мѣстѣ, два повара, кондитеръ, Чекарелли и Брунетти — два музыканта Зальцбургской капеллы. Кулинарные артисты приправляютъ обѣдъ сальными шуточками, отъ которыхъ Моцартъ отдѣлывается только молчаніемъ. Пріятное общество прислуги Монсиньора мало доставляетъ ему удовольствія, ему, сидѣвшему за столомъ королей! Онъ уходитъ немедленно послѣ обѣда. Вечеромъ — музыка. Брунетти сообщаетъ ему, что *люди* капеллы подчинены въ такихъ случаяхъ неизмѣнному этикету; происходитъ ли музыкальный вечеръ у Монсиньора или въ другомъ домѣ, куда Монсиньоръ удостоитъ послать своихъ *людей*. Камердинеръ стоялъ на сторожѣ

⁴⁷ Играющій на альтѣ или віолѣ, по италіански *viola di braccio*. *Прим. автора*

⁴⁸ Если эта пропорція вѣрна, то Мюнхенъ населенъ значить знатоками. *Прим. автора*

у дверей парадныхъ апартаментовъ, и какъ только онъ видѣлъ входящаго музыканта, онъ звалъ лакея. Тотъ указывалъ музыканту въ углу стулъ, на которомъ онъ долженъ былъ сидѣть неподвижно, пока концертъ не начинался. Этотъ этикетъ также мало пришелся по вкусу Моцарта какъ и обѣдъ съ прислугой. Авторъ *Идоменей* думалъ что не нуждается въ лакеѣ указывающемъ стулъ, чтобы войти въ парадные апартаменты. Согласно съ этимъ онъ и поступилъ. У одного изъ нашихъ соотечественниковъ, князя Голицына, давался концертъ на другой день пріѣзда Моцарта. Архіепископъ, ненавидимый дворянствомъ и императоромъ, былъ однако званъ къ князю, потому что только этою цѣной можно было имѣть его людей. Моцартъ пріѣзжаетъ одинъ на вечеръ. Онъ идетъ по лѣстницѣ, проходитъ мимо камердинера, опережаетъ лакея, прибѣжавшаго на встревоженный крикъ сторожа апартаментовъ, проходитъ черезъ гостинную, идетъ прямо къ князю, раскланивается и помѣщается въ почетныхъ мѣстахъ. Въ то время какъ онъ пріятно разговариваетъ съ хозяиномъ дома, Брунетти и Чекарелли смирно сидятъ въ оркестрѣ, не смѣя шевельнуть пальцемъ. Такой избытокъ смѣлости вызвалъ страшный гнѣвъ Монсиньора. Эпитеты самые оскорбительные были расточаемы имъ ежедневно въ обращеніи съ Моцартомъ и наконецъ, чтобы окончательно разсѣять гордые помыслы артиста, легко пробуждаемые успѣхомъ въ свѣтѣ, оваціями публики и денежными сборами, ему было строжайше запрещено давать концерты. Онъ не смѣлъ даже шрать даромъ въ пользу вдовъ и сиротъ музыкантовъ. По этому поводу все дворянство вступилось за него. Монсиньору доказали что такое запрещеніе равносильно отнятію куска хлѣба у бѣдныхъ. Такое увѣщаніе напомнило прелату что милосердіе входило въ десюгъ его званія и онъ соблагволилъ дать позволеніе Моцарту принять участіе въ этомъ дѣлѣ благотворительности. Въ Вѣнѣ, классической странѣ піанистовъ, было интересно выступить піанисту, не имѣвшему себѣ равнаго въ Европѣ. Публика приняла Моцарта съ энтузіазмомъ. Его друзья пришли поздравить его съ успѣхомъ и стали уговаривать дать концертъ въ свою пользу. Дамы общества взялись раздавать билеты. Напрасно; запрещеніе Монсиньора на этотъ счетъ было непреложно.

Давно уже Моцартъ подумывалъ оставить службу у архіепископа. Черствость и скупость этого прелата, его презрѣніе къ артистамъ капеллы, возмутительная грубость обращенія съ ними утомили терпѣніе Моцарта. Онъ переносилъ свое положеніе только изъ любви къ отцу, но есть границы и сыновней преданности. Предоставленный капризамъ взбалмошнаго и злаго самодура, Моцартъ видѣлъ себя лишеннымъ источника дохода, составляющаго насущный хлѣбъ виртуоза. Одинъ концертъ въ Вѣнѣ принесъ бы ему вдвое больше всего жалкаго содержанія въ Зальцбургѣ. Онъ это зналъ и все-таки колебался. Надо было чтобы дѣло дошло до превышающаго все оскорбленія со стороны его недостойнаго патрона и вотъ наконецъ, когда онъ однажды услышалъ отъ монсиньора слова: мошенникъ, мерзавецъ — и это въ обращеніи къ творцу *Идоменей*! изъ устъ служителя церкви! — онъ подалъ въ отставку. Сцена эта однако такъ на него подѣйствовала, что на нѣсколько дней онъ слегъ въ постель.

ГЛАВА XIII.

1781.

Съ этого момента Моцартъ отказался отъ постоянныхъ придворныхъ мѣстъ. Онъ не искалъ ихъ больше; они сами пришли искать его, но когда онъ былъ уже на ложѣ смерти. Онъ устроился въ Вѣнѣ. Во многихъ отношеніяхъ этотъ городъ вполне подходилъ къ нему. Откровенный, обязательный, веселый любитель женщинъ и вина, Моцартъ долженъ былъ симпатизировать населенію дѣлающему себѣ изъ удовольствія и въ особенности изъ наслажденія музыкою, чуть ли не главную задачу жизни. Онъ походилъ на вѣнцевъ виѣшною стороною своего моральнаго существа. При видѣ его въ Пратерѣ, на маскарадѣ въ костюмѣ Арлекина или Пьерро, или у билліярда какаго-нибудь кабачка, или въ обществѣ актрисъ, или съ Шиканедеромъ (либреттистомъ *Волшебной флейты*) за стаканомъ шампанскаго — можно было принять его за истаго вѣнца. Этотъ городъ со своей стороны долженъ былъ признать *своимъ* виртуоза, піаниста и композитора вещей воспѣвавшихъ любовь и радость. Но, какъ мы въ послѣдствіи увидимъ, въ Моцартѣ былъ еще другой человѣкъ, не похожій на этого — человѣкъ глубоко-меланхолическій, постоянно думающій о смерти, проводящій ночи за фортепіано и уносящійся на крыльяхъ импровизаціи въ заоблачные и безсмертные края. Этого другаго человѣка и его произведеній Вѣна долго не понимала.

Независимо отъ нравовъ и характера своихъ обитателей, Вѣна давала такому артисту какъ Моцартъ другія удобства, не менѣе пріятныя. Столица Австріи была мѣстомъ свиданія всѣхъ виртуозовъ Европы, благодаря гостепріимству и просвѣщенной оцѣнкѣ, которыя они тамъ находили. Это была резиденція Глука и Гайдна, двухъ мастеровъ, которыхъ Моцартъ хотѣлъ взять за образцы и имѣть друзьями. Географическое и топографическое положеніе города тоже было будто принаровлено для мѣстопробыванія музыканта. Прекрасный климатъ, красивое мѣстоположеніе, окрестности точно устроенныя природою для прогулокъ, сосѣдство двухъ самыхъ музыкальныхъ странъ — Богеміи и Італіи — все это придавало городу огромную прелесть. Наконецъ въ Вѣнѣ была италіанская опера, для которой работали лучшіе современные композиторы и которая имѣла такого либреттиста какъ Метастазіо. Тамъ же вскорѣ должна была сформироваться туземная труппа, богато одаренная и имѣвшая все кромѣ композитора, чтобы дать оцѣнить свои таланты. Моцартъ пополнилъ этотъ пробѣлъ и вмѣсто дѣтскаго лепета бѣдныхъ мелодій, на берегахъ Дуная впервые раздался звукъ грандіозной національной оперы.

Слѣдуетъ ли изъ всего сказаннаго заключить вмѣстѣ съ Герберомъ, что «Моцартъ долженъ былъ естественнымъ образомъ дойти въ Вѣнѣ до той степени популярности и очарованія, которая потомъ помогла ему проникнуть во всѣ сердца»? Тотъ же біографъ прибавляетъ: «Предшествующія вѣнскому періоду произведенія Моцарта отличаются нѣкоторой сухостью, недостаткомъ лоска и колорита; это ихъ дѣлаетъ неудобоваримыми (ungeniessbar) въ сравненіи съ позднѣйшими. Его стиль заставилъ ожидать, что изъ него выйдетъ контрапунктистъ мрачный и сложный. Если бы веселыя и прелестныя вѣнскія музы не привлекли бы его гирляндами розъ въ свои объятія, онъ бы неизбѣжно впалъ въ манеру Фридемана Баха. Его мессы, въ особенности въ *re* и *si* бемоль мажоръ, а больше всего *Реквиемъ* доказываютъ это до очевидности.»

Я не знаю, что это доказываетъ по отношенію къ стилю Моцарта, но отлично знаю, что это доказываетъ относительно идей и логики почтеннаго Гербера. Во-первыхъ, по его словамъ, *Идомей* оказывается произведеніемъ *неудобоваримымъ*, такъ какъ оно было написано до переѣзда въ Вѣну. Самъ авторъ и музыканты не совсѣмъ этого мнѣнія. Во-вторыхъ, по убѣжденію Гербера, Моцартъ долженъ былъ впасть въ манеру Баха, если бы во время не былъ удержанъ гирляндами изъ розъ, и чтобы доказать это, намъ цитируется *Реквиемъ* написанный въ Вѣнѣ и еще въ концѣ пребыванія тамъ! Доказательство достойное вступленія!

Что Моцартъ, будучи 24 лѣтъ когда онъ поселился въ Вѣнѣ, сдѣлалъ тамъ огромные успѣхи въ композиціи — этого никто отрицать не можетъ. Но приписывать этотъ прогрессъ вѣнскимъ музамъ — это оказывать имъ слишкомъ много чести. Скорѣе напротивъ можно утверждать что между моцартовскимъ стилемъ и вѣнскимъ вкусомъ всегда была страшная рознь. Стоитъ вспомнить, что самыя главныя и лучшія оперы Моцарта, *Фигаро*, *Донъ-Жуанъ* и *Così fan tutte*, не имѣли успѣха въ Вѣнѣ и встрѣтили болѣе неодобрительныхъ отзывовъ чѣмъ похвалъ; что его струнные квартеты были признаны полными ошибокъ; что его лучшія симфоніи прошли незамѣченными и что необычайный успѣхъ *Волшебной флейты* былъ результатомъ уступокъ вѣнскому вкусу, уступокъ, на которыя Моцартъ не рѣшился бы никогда ради личныхъ выгодъ, а сдѣлалъ ихъ открыто въ интересахъ раззореннаго антрепренера театра.

Когда музыкантъ не имѣетъ постоянной должности онъ долженъ *приватизировать*, какъ говорятъ нѣмцы. Моцартъ приватизировалъ въ Вѣнѣ, т. е. дѣлалъ все что можетъ дѣлать музыкантъ: давалъ концерты, уроки по 5 франковъ за часъ, писалъ оперы, публиковалъ сонаты по подпискѣ, работалъ за полистную плату для музыкальныхъ торговцевъ; принималъ отъ перваго попавшагося заказы писать италіанскія аріи, нѣмецкія пѣсни, симфоніи, пьесы для стѣнныхъ часовъ съ музыкой, *Реквиемъ*, контредансы, все что угодно. Затѣмъ частыя приглашенія на музыкальныя вечера вѣнской аристократіи тоже пополняли его доходы. Неизвѣстно сколько онъ зарабатывалъ, но извѣстно что денегъ никогда небыло у этого столь же неутомимаго артиста сколько и мота.

Въ концѣ года, Великій Князь и Русскій Наслѣдникъ престола Павелъ вмѣстѣ съ Великою Княгиней Маріей Ѳеодоровной путешествовавшій подъ именемъ Comte du Nord, пріѣхалъ въ Вѣну. Если во время прогулки по Европѣ августѣйшіе путешественники любопытствовали во всякой странѣ посмотреть на національныя удовольствія, то въ Испаніи имъ бы дали посмотреть на бой быковъ, въ Англіи на бой боксеровъ или пѣтуховъ. Въ Вѣнѣ же императоръ Іосифъ имъ предложилъ присутствовать при боѣ виртуозовъ, боѣ безпощадномъ, боѣ, подъ условіемъ смерти одного изъ бойцовъ. Этими бойцами были Моцартъ и Клементи, бывшій на четыре года его старше, учитель Крамера и Фильда. Въ письмѣ къ отцу Моцартъ такъ описываетъ это сраженіе. «Послѣ обмѣна комплиментовъ было рѣшено, что Клементи будетъ играть первымъ. «La santa chiesa godano», сказалъ императоръ, потому что Клементи былъ римлянинъ. Онъ прелюдировалъ и исполнилъ сонату. Тогда императоръ сказалъ мнѣ: «теперь ваша очередь»! Я тоже прелюдировалъ и сыгралъ варіаціи. Послѣ этого Великая Княгиня намъ дала сонаты Паизіелло отчаянно написанныя рукой композитора. Я долженъ былъ играть *allegro*, а онъ *andante* и *rondo*. — Потомъ мы выбрали тему изъ этихъ сонатъ и развивали ихъ на двухъ фортепіано. Довольно странно, что занявъ для этого случая инструментъ у графини Тунъ (ученицы Моцарта) я могъ тѣмъ не менѣе пользоваться имъ только когда игралъ одинъ. Другой былъ не настроенъ и имѣлъ три сломанные клавиша. Это ничего, сказалъ императоръ. Я принялъ это съ хорошей стороны, потому что императоръ зналъ уже мои знанія и мой талантъ и, конечно, этимъ самымъ хотѣлъ еще выдвинуть меня передъ иностранцемъ (давая послѣднему преимущество оружія). Я знаю изъ вѣрнаго источника что императоръ остался очень доволенъ. Онъ былъ очень любезенъ, говорилъ со мной обо многомъ наединѣ и даже о моей женитьбѣ.» — Сужденіе Моцарта о Клементи представляется скорѣе очень строгимъ чѣмъ пристрастнымъ. «Это отличный піанистъ и больше ничего. У него большая бѣглость правой руки; его любимые пассажи въ терціяхъ, но у него нѣтъ ни на крейцеръ чувства и вкуса.» Изъ двухъ вещей одна: или Клементи тогда не дошелъ еще до маэстріи восхищавшей впоследствии знатоковъ во Франціи и Англіи; или Моцартъ, мѣрившій всѣхъ по своей мѣркѣ, слишкомъ сознавалъ свое превосходство надъ противникомъ по отношенію къ качествамъ исполненія главнымъ въ его глазахъ т. е. вкусу, методу, выразительности и ровности техники обѣихъ рукъ. Но чтобы открытый поклонникъ Глука и Гайдна завидовалъ — Клементи это не вѣроятно. Послушаемъ что современники Моцарта говорили о его собственномъ исполненіи: «Легкость невѣроятная, въ особенности лѣвой руки, тончайшая нѣжность, выразительность самая изящная, чувство трогавшее сердце до глубины, таковы были качества исполненія Моцарта. Вмѣстѣ съ богатствомъ идей и великолѣпіемъ его сочиненій они приводили въ восторгъ слушателей и дѣлали его первымъ клавесинистомъ своего вѣка.»

Если къ этому прибавить даръ импровизаціи, котораго никогда не имѣлъ ни одинъ музыкантъ въ такой степени, то легко увидѣть что побѣдить его было невозможно. Даже если бы какъ виртуозъ онъ оказался ниже соперника, то и тогда композиторъ и импровизаторъ все-таки сдѣлали бы его побѣдителемъ. Гдѣ же было Клементи справиться съ Моцартомъ, когда имъ по очереди пришлось развѣивать ту же тему?

ГЛАВА XIV.

1781 — 1782.

Иосифъ II, великій по своимъ намѣреніямъ, какъ другіе монархи по своимъ дѣламъ, въ числѣ другихъ проектовъ преобразованій имѣлъ въ виду и реформу лирическаго театра. Благородный патріотизмъ ему внушилъ мысль основать національную оперу рядомъ съ неизбежною италіанскою. Онъ угадалъ человѣка долженствовавшего освободить свою страну изъ-подъ чужеземнаго музыкальнаго ига. Въ виду этого Иосифъ пригласилъ въ столицу лучшихъ нѣмецкихъ пѣвцовъ, далъ имъ въ maestro Моцарта, а послѣднему хорошенькую піесу Бретцнера какъ текстъ для оперы. Нѣмецкое заглавіе піесы было: *Die Entführung aus dem Serail* (*Похищеніе изъ Серая*).

Намѣреніе императора увѣнчалось полнымъ успѣхомъ. Первая нѣмецкая опера, достойная этого названія, была принята съ энтузіазмомъ и исполнена на главныхъ театрахъ Германіи: въ Вѣнѣ, Прагѣ, Берлинѣ, Лейпцигѣ и вскорѣ вездѣ. Это была самая счастливая реформа Иосифа, въ томъ отношеніи, что она была самая прочная.

Піеса Бретцнера была въ своей первоначальной формѣ опереткой или комедіей съ пѣніемъ. Чтобы сдѣлать настоящую оперу Моцартъ долженъ былъ прибѣгнуть къ либреттисту Стефани (*Stephanie*), работавшему подъ его непосредственнымъ наблюденіемъ. Всѣ съ интересомъ прочтутъ письмо Моцарта къ отцу, написанное во время сочиненія оперы. Это одинъ изъ самыхъ драгоценныхъ отрывковъ его корреспонденціи, единственный комментарий и анализъ собственной музыки. Я перевожу все письмо *in extenso* но я предупреждаю, что хорошо понять его можно только основательно зная музыку оперы или имѣя ее передъ глазами.

Вѣна, 26 Сентября 1781.

Піеса начиналась монологомъ. Я просилъ Стефани вмѣсто этого поставить аріетту и измѣнить въ дуэтъ болтовню слѣдующую за романсомъ Осмина. Мы дали роль Осмина Фишеру, хотя нашъ архіепископъ увѣрялъ, что онъ поетъ слишкомъ низко для баса, на что я посмѣшилъ его увѣрить, что онъ незамедлитъ пѣть выше. Надо пользоваться такимъ пѣвцомъ, тѣмъ болѣе что онъ баловень публики. Но въ оригинальномъ текстѣ Осминъ имѣетъ только одинъ романсъ, потомъ тріо и финаль. Теперь онъ будетъ имѣть арію въ первомъ актѣ и другую во второмъ. Я намѣтилъ Стефани планъ аріи и музыка почти была кончена прежде чѣмъ онъ узналъ мои намѣренія. Здѣсь только начало и конецъ которые должны произвести впечатлѣніе. Неистовство Осмина принимаетъ комическій характеръ, неминуемый вслѣдствіе примѣненія турецкихъ ударныхъ инструментовъ. Я постарался сдѣлать такъ чтобы дать Фишеру блеснуть его чудными нижними нотами. Мѣсто *d'tun beim Barte des Propheten* въ томъ же темно какъ и предшествующее, но въ ускоренныхъ (т. е. болѣе мелкихъ) нотахъ; и такъ какъ злоба дѣйствующаго лица все увеличивается, *allegro assai*, взятое въ совершенно другомъ темпѣ и другомъ тонѣ, есть именно то что надо чтобы поразить слушателей въ моментъ когда они думаютъ что арія кончена. Человѣкъ отдавшійся такому неистовому пылу не соблюдаетъ никакого порядка; онъ не можетъ сдержаться, забываетъ цѣль и средства, онъ себя не помнитъ и музыка должна тоже какъ бы забыть себя. Тѣмъ не менѣе, такъ какъ страсти никогда не должны быть выражены отталкивающимъ образомъ и музыка, даже въ самыхъ ужасныхъ положеніяхъ, никогда не должна оскорблять слуха, но напротивъ доставлять удовольствіе, а слѣдовательно всегда оставаться музыкой — то я не выбралъ для *allegro assai* тонъ чуждый *F-dur* (тону всей аріи), но родственный; не самый близкій *d-moll*, но слѣдующій — *a moll*. Что касается аріи Бельмонте: *O wie ängstlich, o wie feurig*, вы уже приблизительно знаете какъ я ее понималъ. Бьющееся сердце тамъ обозначено ходомъ скрипокъ въ октавахъ. Это любимая арія всѣхъ кто ее слышалъ, а также и моя. Она вполнѣ по голосу Адамбергера (первый теноръ). Видно какъ

Бельмонте дрожить; видно какъ подымается его грудь, слышны вздохи и нѣжное шептаніе въ скрипкахъ подъ сурдиной и флейтъ присоединяющейся въ унисонъ. — Хоръ Янычаръ такой какой онъ долженъ быть: короткій, веселый и совсѣмъ во вкусъ вѣнцевъ. Я немного испортилъ арію Констанцы ради легкаго голоса дѣвицы Кавальери (примадонны). Насколько бравурная арія это позволяетъ, я старался выразить слова: «Trennung war mein banges Loos und nun schwimmt mein Aug' in Thränen». Въ фразѣ начинающейся: Hui wie schnelle etc... Я вычеркнулъ hui и поставилъ doch wie schnelle. Въ самомъ дѣлѣ — о чемъ думаютъ наши нѣмецкіе поэты? Если они выказываютъ полное незнаніе оперныхъ условий, то хоть бы не заставляли людей говорить по свински.

«Я приступаю къ тріо, т. е. заключенію перваго акта. Педрильо выдаетъ своего господина за архитектора, чтобы ему устроить свиданіе съ Констанцей. Паша беретъ Бельмонта себѣ въ услуженіе. Осминъ — грубое созданье и смертельный врагъ христіанъ — не знаетъ ничего этого и не хочетъ впустить иностранцевъ въ сады сераля. Я сначала сдѣлать очень короткую интродукцію; текстъ позволилъ мнѣ написать ее въ три голоса (въ C-moll). Сейчасъ же вслѣдъ начинается pianissimo очень быстрое. Въ послѣднихъ тактахъ будетъ много шума и это все что требуется отъ заключенія акта. Чѣмъ оно короче, шумнѣе тѣмъ оно лучше. Такимъ образомъ публика не будетъ имѣть времени охладѣть, когда надо будетъ аплодировать. Увертюра идетъ очень быстро; forte и piano безпрестанно чередуются и барабанъ съ тарелками всякій разъ появляется въ форте. Такимъ образомъ она проходитъ черезъ разные лады и я надѣюсь что слушая ее не заснешь, хотя бы передъ этимъ не спалось цѣлую ночь.

«Вотъ я теперь *какъ заяцъ въ перцъ*» (нѣмецкая поговорка). «Черезъ три педѣли первый актъ будетъ готовъ, такъ же какъ арія втораго акта и дуэтъ за выпивкой (Sauf-Duett). Въ настоящую минуту я не могу работать дальше, потому что по моей просьбѣ все будетъ передѣлано. Въ началѣ 3-го акта есть прелестный квинтетъ или скорѣе финаль которымъ мнѣ хочется закончить второй актъ⁴⁹. Для этого надо существенно измѣнить либретто и даже пристроить новую интригу. Стефани будетъ работы — по горло.

Поговоримъ о текстѣ оперы. Вы конечно правы касательно труда Стефани; однако я нахожу что его поэзія отлично подходитъ къ грубому, глупому и злому характеру Осмина. Я знаю что размѣръ неудачно выбранъ, но во всякомъ случаѣ онъ вполне согласенъ съ музыкальными мыслями, заранѣе бродившими въ моей головѣ, такъ что стихи должны были мнѣ понравиться. Я готовъ держать пари, что на представленіи къ либретто не будутъ придирааться. Что касается до поэзіи заключающейся въ самой піесѣ, то право я не могу относиться къ ней съ пренебреженіемъ. Арія Бельмонта: «O wie ängstlich» какъ нельзя лучше написана для музыки. Арія Констанцы тоже не дурна, въ особенности первая часть, если исключить «hui» и «Kummer ruht in meinem Schoosse (горе поконится въ моей груди)», потому что горе не можетъ покоиться. Въ оперѣ поэзія должна быть послушною дочерью музыки. Отчего италіанскія оперы всегда нравятся при всемъ убожествѣ ихъ либретто? Оттого что музыка тамъ царитъ безраздѣльно и ради нея забываютъ все. Тѣмъ болѣе должна нравиться опера когда планъ пьесы хорошо сдѣланъ и текстъ въ ней написанъ въ интересахъ одной музыки, а не вставлены, въ угоду какой нибудь жалкой риѣмѣ, (ей Богу, риѣмы нисколько не увеличиваютъ цѣнность драматическаго произведенія, а скорѣе приносятъ вредъ), слова и даже цѣлыя строфы портящія мысли композитора. Лучше всего когда хорошій, понимающій требованія сцены композиторъ встрѣчается съ хорошимъ либреттистомъ, этимъ фениксомъ своего рода. Тогда можно рассчитывать на одобреніе даже невѣждъ. Господа либреттисты мнѣ напоминаютъ виртуозовъ на трубѣ съ ихъ фокусами. Если бы мы, музыканты, такъ же рабски держались всѣхъ правилъ композиціи (которые годились пока ничего лучшаго не знали), наша музыка была бы не менѣе плоха чѣмъ ихъ поэзія. Но довольно болтовни для одного раза».

При нѣкоторомъ желаніи, можно было бы написать цѣлый томъ комментаріевъ на это письмо. Я ограничусь нѣкоторыми выводами на которые буду имѣть нужду ссылаться впослѣдствіи.

⁴⁹ Второй актъ кончается кватретомъ, а не квинтетомъ. *Прим. авт.*

Мы видимъ какъ Моцартъ умѣлъ направлять либреттистовъ или, вѣрнѣе, какъ онъ ихъ училъ ихъ дѣлу, принимая на себя самую важную часть ихъ труда. Если читатель хорошо знаетъ *Похищеніе изъ Серала*, онъ навѣрное замѣтилъ что самый оригинальный лирическій характеръ въ піесѣ, одно изъ величайшихъ созданій комическаго генія — Осминъ, всецѣло созданный композиторомъ. Безъ дуэта и двухъ чудныхъ арій, которыя онъ далъ этому дѣйствующему лицу и поэтическую канву которыхъ онъ набросалъ либреттисту, Осминъ бы не существовалъ въ музыкальномъ отношеніи. Моцартъ судилъ о стихахъ только по слуху, о дѣйствіи по здравому смыслу, но это ухо было непогрѣшимо въ вопросахъ благозвучія, этотъ здравый смыслъ перерождался въ глубокое литературное пониманіе и критику, когда дѣло шло объ урегулированіи отношеній музыкальнаго искусства къ искусству драматическому способомъ самымъ выгоднымъ для музыканта, единымъ хорошимъ и единымъ вѣрнымъ для оперы. Анализъ арій Осмина и Бельмонта намъ показываетъ какъ музыкантъ вдумывался въ свой трудъ, и какъ важна была въ его глазахъ вѣрность выраженія словъ текста. Но принимая принципъ драматической правды и ставя его основаніемъ своихъ оперъ, онъ въ то же время указываетъ поправку, въ которой нуждается этотъ принципъ во избѣжаніе абсолютнаго или утрированнаго примѣненія его. «Музыка», говоритъ онъ, «даже въ самыхъ ужасныхъ драматическихъ положеніяхъ должна всегда плѣнять слухъ, всегда оставаться музыкой». Вотъ почему оперы Моцарта, помимо своей геніальности, не принадлежать, ни къ разряду французскихъ оперъ старой школы, (въ томъ числѣ и Глуковскихъ) ни къ разряду оперъ италіанскихъ, старыхъ и современныхъ. Законъ благозвучія, неизмѣнно соблюденный въ операхъ Моцарта, ярко отличаетъ ихъ отъ французскихъ. Послѣднія, въ своемъ стремленіи къ драматической правдѣ, часто не попадаютъ въ цѣль потому что заходятъ дальше ея, что всегда случается когда музыка переходитъ въ крикъ и инструментальный шумъ. Съ другой стороны, соблюденіе смысла текста, изображеніе характеровъ и положеній всегда вѣрно переданныхъ въ его операхъ, проводятъ черту различія между Моцартомъ и италіанскими оперными композиторами, у которыхъ текстъ оперы обыкновенно только предлогъ для музыки, могущей показать индивидуальныя особенности таланта пѣвцовъ и удовлетворить господствующему вкусу публики.

Разныя препятствія отсрочили представленіе новой оперы до 12-го Іюня 1782 года. Моцартъ ничего не потерялъ отъ этого промедленія. *Похищеніе изъ Серала* было принято восторженно: почти всѣ номера были повторены по требованію публики. Интрига, хоть и организованная, давно уже не могла примѣшать своего фальшиваго голоса къ tutti апплодисментовъ. Большинство честныхъ людей было слишкомъ велико. Завистники утѣшались надеждою въ будущемъ взять свое и это имъ дѣйствительно удалось на представленіи *Свадьбы Фигаро*. Кажется очень много было употреблено усилій чтобы уронить новую оперу Моцарта въ глазахъ Іосифа. Это было тѣмъ легче для придворныхъ maestri, что его императорское величество имѣлъ претензію быть знатокомъ. Послѣ представленія онъ позвалъ автора и сказалъ: «Ужасно много нотъ, милый Моцартъ». — «Ни одной лишней, Государь,» отвѣтилъ композиторъ. Замѣчательно, что этотъ разговоръ слово въ слово повторился между Наполеономъ и Керубини по случаю музыки написанной послѣднимъ для празднованія памяти генерала Гоша.

Прага единственный городъ, гдѣ произведенія Моцарта получали при его жизни оцѣнку которую въ другихъ странахъ потомство воздало ему 20 лѣтъ спустя послѣ его смерти. Профессоръ Нимчекъ авторъ анекдотической біографіи Моцарта, расскажетъ намъ какое впечатлѣніе *Похищеніе* произвело въ столицѣ Богеміи: «Всѣ были въ восторгѣ; всѣ были въ экстазѣ, слушая эту новую гармонію, эти оригинальныя и неслыханныя сочетанія духовыхъ инструментовъ, какъ будто все что было до этого не было музыкой.»

Такіе успѣхи пробудили всѣхъ тѣхъ, кого національный триумфъ Моцарта могъ лишить средствъ жизни или у кого онъ могъ затронуть самолюбіе. Безполезно упоминать что у геніальнаго композитора была масса враговъ. Это было конечно непріятно но еще хуже было бы не имѣть ихъ. Отсутствіе враговъ свидѣтельствовало бы о ничтожности души, характера, ума и таланта, о плохихъ успѣхахъ, о безцвѣтномъ прозябаніи: Количество недоброжелателей Моцарта было еще больше оттого, что по нѣсколько рѣзкой откровенности своего характера, онъ не сдерживался, ни въ письмахъ, ни въ разговорѣ. Онъ прямо высказывался обо всѣхъ и обо всемъ, какъ будто

недостаточно было его колоссального таланта, чтобы возбудить ненависть тѣхъ кого онъ критиковалъ. Между италіанскими музыкантами, жившими въ Вѣнѣ, было много достаточно просвѣщенныхъ чтобы понять что Моцартъ работать на ихъ погибель, что его нѣмецкая опера была первымъ ударомъ царству италіанской музыки, что варвары *Tedeschi* въ концѣ концовъ вырвутъ изъ ихъ рукъ скипетръ музыкальнаго искусства, подобно тому какъ ихъ предки-варвары вырвали изъ рукъ Италіи скипетръ обладанія всѣмъ міромъ. Многіе нѣмецкіе музыканты, имѣвшіе глупость завидовать Моцарту, присоединились къ италіанцамъ. Изъ всѣхъ этихъ враговъ Моцарта одинъ только перешелъ въ исторію — это Саліери. Ученикъ Глука, болѣе ученый чѣмъ другіе оперные композиторы изъ его соотечественниковъ, Саліери именно поэтому долженъ былъ сдѣлаться непримиримымъ врагомъ Моцарта. Лестное недоразумѣніе, заставившее думать Парижанъ что его опера *Данаиды* принадлежитъ перу Глука, мѣсто перваго капельмейстера при императорскомъ дворѣ, его извѣстность, успѣхи его произведеній на сценѣ все — заставляло его относиться съ особенною ненавистью къ молодому человѣку не имѣвшему даже опредѣленнаго положенія, музыкальному поденщику, превосходство таланта котораго онъ не могъ не видѣть и не оцѣнить. Вскорѣ болѣе опасные враги, имѣющіе орудіе мести въ своихъ рукахъ, или вѣрнѣе въ горлѣ, италіанскіе пѣвцы — увеличили фалангу недоброжелателей, и безъ того уже грозную. Они могли много причинить зла Моцарту и причинили его. Была ли такая же удача и остальнымъ союзникамъ? По преданіямъ, дошедшимъ до насъ, знаменитѣйшій изъ нихъ Саліери — даже отравилъ Моцарта. Къ счастью для памяти италіанца, эта сказка лишена всякаго основанія и правдоподобія. Нѣтъ, въ наши времена простая ненависть не порождаетъ такихъ преступленій между образованными людьми. Она не проявляется убійствами, отравленіями и другимъ эффектными катастрофами: убиваютъ враговъ только на дуэли; не идутъ болѣе жечь ихъ дома, рѣзать вассаловъ, опустошать владѣнія, если таковыя имѣются. Счастливое время! Оно ввело приличія даже въ отношенія людей ненавидящихъ другъ друга. Наши враги вамъ кланяются, къ вамъ подходятъ, жмутъ руку; это хорошіе знакомые, товарищи по службѣ, братья по искусству, почти — друзья! Вы ихъ часто видите и посѣщаете, точно также какъ Моцартъ видалъ и посѣщалъ Саліери, принимавшаго его всегда ласково. Но дайте имъ дѣйствовать, и вы увидите что исконный врагъ человѣчества не останется въ накладѣ. Искусство вредить тоже прогрессируетъ вмѣстѣ съ человѣческими познаніями; это очевидно. Можетъ быть теорія безконечнаго совершенствованія и въ этомъ находитъ лишній аргументъ для своего подтвержденія. Я бы присоединился къ этому мнѣнію, если бы не было одного исключенія. Есть искусство не знающее прогресса: это искусство быть счастливымъ... Но это пустяки! исключеніе не уничтожаетъ правила!...

Враги Моцарта не отравили его физически, но въ моральномъ отношеніи они мастерски умѣли изводить человѣка. Они окружали свои происки такими стратегическими предосторожностями что Моцартъ только испытывалъ на себѣ результаты, никогда не дознавшись тайны причинъ. Такъ, несмотря на благопріятныя обстоятельства ни въ Мангеймѣ, ни въ Мюнхенѣ онъ не могъ пристроиться, благодаря незримымъ и невѣдомымъ кознямъ недоброжелателей. Точно также, ни онъ, ни его біографы не могли никогда объяснить бесплодность, безрезультатность крайнеі любезности и уваженія къ его таланту Іосифа II-го. Въ Вѣнѣ не ограничилось тѣмъ, что закрыли ему доступъ къ прочному положенію при дворѣ. Публика могла утѣшить его, заставить забыть пренебреженіе двора; надо было, значить, унизить его въ глазахъ публики. Какъ этого достигнуть? Придаться къ его исполненію было трудно; къ сочиненіямъ — еще труднѣе. Оставалось еще такъ много ушей съ неискаженнымъ еще ненавистью слухомъ! Нельзя ли было бы придаться къ нему какъ къ человѣку? Несомнѣнно это была самая благородная, возвышенная, добрая душа, но тѣмъ не менѣе, если есть сильное желаніе то, приглядываясь, злоба можетъ найти и въ ней пятна. Моцартъ искалъ удовольствія послѣ труда, его сердце было открыто соблазнамъ любви къ женщинамъ, онъ не прочь былъ выпить въ компаніи; его кошелекъ, открытый для друзей — выборъ которыхъ могъ бы быть, правда, лучше — часто былъ пустъ, почти всегда очень легокъ. Онъ занималъ на право и на лѣво и платилъ огромные проценты. И менѣе этого достаточно бы было чтобы очернить человѣка, превратить его въ пьяницу, мота и развратника. Ненависть поспѣшила ослабить его такимъ въ публикѣ. Скромные, богобоязненные люди покачивали головой глядя на

талантливого нечестивца, были очень возмущены на видъ, а внутри вполне довольны открытіемъ, всегда пріятнымъ, для посредственности, даже когда она не заражена завистью. Нѣтъ ничего утѣшительнѣе какъ имѣть право сказать себѣ: я конечно не имѣю талантовъ и ума этого человѣка, и тѣмъ не менѣе я счастливъ что не похожъ на него. И такъ клеветѣ повѣрили. Одни потому что вообще были легковѣрны, другіе потому что имъ было пріятно это узнать; большинство — потому что не стоило доискиваться разъясненій по этому дѣлу. Клеветники главнымъ образомъ рассчитываютъ на это равнодушіе толпы, и благодаря ему достигаютъ своихъ цѣлей. Ихъ побѣда надъ нашимъ героемъ была полная, настолько полная, что въ мнѣніи потомства остались еще слѣды ея и, я боюсь, останутся на вѣки. Напрасно біографъ заставитъ говорить факты, напрасно онъ будетъ указывать на то что человѣкъ умершій такъ рано и оставившій произведеній, достаточно на цѣлую бібліотеку, не могъ отдавать много времени развлеченіямъ; что мужъ, страстно любившій свою жену, имѣвшій шесть человѣкъ дѣтей, въ теченіе девяти лѣтъ супружества, не могъ быть развратникомъ, что артистъ ежедневно бывавшій въ великосвѣтскомъ обществѣ, не могъ быть непробуднымъ пьяницей и наконецъ, что отецъ большого семейства съ доходами простаго мастераго, дававшій въ займы безвозвратно каждому встрѣчному и находившій еще возможнымъ, время отъ времени посылать старику-отцу по 20, 30 дукатовъ, и послѣ смерти оставившій только 3000 флориновъ долгу, не могъ быть безумнымъ расточителемъ! — Все напрасно. Въ глазахъ большинства не справляющагося съ біографіями Моцарта навсегда останется кутилой.

Клевета не остановилась у гроба Моцарта. Кромѣ его безсмертныхъ твореній, у него остались вдова и двое малютокъ. Какъ у любви, у ненависти есть свои поэтическія вѣрованія. Ненависть, какъ любовь, простираютъ одна свое преслѣдованіе, другая свои добрыя дѣла на существа, въ которыхъ какъ бы живетъ еще нѣчто отъ ненавистнаго или дорогаго покойника. Можно было надѣяться что положеніе вдовы Моцарта вызоветъ участие такого государя какъ Леопольдъ II. Но преемникъ Іосифа II-го — это всѣ знали — получилъ наслѣдіе въ такомъ финансовомъ состояніи, что прежде всего надо было быть экономнымъ. Чтоже сдѣлали тогда враги памяти Моцарта? Они прибавили къ цифрѣ его долговъ одинъ *нуль* справа; и эта ложная цифра, согласно ожиданіямъ, испугала императора. Одна знатная дама, бывшая ученица Моцарта, узнала объ этомъ подлогѣ и предупредила вдову. Вдова тотчасъ попросила аудіенціи императора, получила ее, разъяснила истину и вышла изъ дворца съ пенсіей въ 250 флориновъ. Концертъ, сборъ съ котораго болѣе всего увеличилъ самъ императоръ, доставилъ средства покрыть долги покойнаго.

Я зашелъ впередъ потому что, заговоривъ о лицахъ, имѣвшихъ огромное вліяніе на судьбу Моцарта своими тайными происками и постояннымъ стремленіемъ вредить ему, я хотѣлъ коротко, и разомъ отдѣлаться отъ всего, что имѣлъ сказать по этому грустному поводу.

ГЛАВА XV.

1782 — 1784.

Въ эпоху первыхъ представленій *Похищенія изъ Серала*. Моцартъ готовился вступить въ бракъ со своею возлюбленною Констанцей Веберъ. Свадьба не обошлась безъ препятствій. Сначала отецъ жениха отказывалъ въ своемъ согласіи. Наконецъ онъ уступилъ просьбамъ сына, но неизвѣстно почему мать невѣсты продолжала съ упрямствомъ отказываться дать свое благословеніе. Моцартъ-Бельмонтъ вынужденъ былъ похитить свою Констанцу какъ въ оперѣ. Онъ ее повезъ къ баронессѣ фонъ Вальдштетень, гдѣ молодые любовники получили брачное благословеніе, оба плача отъ счастья. Баронесса задала имъ *souper de prince*, въ теченіе котораго духовая музыка исполняла произведенія молодаго супруга. На другой день молодые обѣдали у Глука. За два дня передъ этимъ, *Похищеніе изъ Серала* было дано по экстраординарной просьбѣ знаменитаго ветерана, осыпавшаго комплиментами своего молодаго соперника, какъ это и слѣдовало ожидать отъ великаго человѣка, чуждаго низкому чувству зависти.

Положеніе женатаго человѣка ввело Моцарта въ расходы, которые онъ могъ пополнить только удвоивъ свою дѣятельность. Его письма намъ показываютъ каково было его времяпрепровожденіе. Все утро отъ 8 или 9 часовъ до 2 часовъ онъ давалъ уроки. Послѣ обѣда онъ часъ отдыхалъ. Вечеромъ онъ почти всегда былъ званъ на какое нибудь музыкальное собраніе, чаще всего къ Эстергази или Голицыну. Его многочисленныя знакомства въ свѣтѣ ему позволяли часто давать музыкальные вечера по подпискѣ и публичные концерты въ театрѣ.

Моцартъ готовился сдѣлаться отцомъ. Полный надеждъ на Бога и любви къ женѣ, онъ далъ обѣтъ написать мессу если все пройдетъ благополучно. Въ моментъ начатія родовъ онъ устраивается въ комнатѣ родильницы, принесъ съ собою чернила, перо и нотную бумагу, и начинаетъ сочинять. Едва раздается крикъ жены какъ онъ бросаетъ перо, идетъ къ ней, обнимаетъ ее, утѣшаетъ; когда она успокаивается, онъ возвращается къ работѣ. Какъ это неистощимо странно! Развѣ самые великіе геніи не нуждались во время труда въ покоѣ, тишинѣ и сосредоточенности?! И въ довершеніи всего *что* писалъ Моцартъ при этихъ условіяхъ? Одинъ изъ шести квартетовъ, посвященныхъ имъ Гайдну. Менуэтъ и тріо втораго квартета (*si* бемоль мажоръ, $\frac{6}{8}$) были кончены когда родился первенецъ. Этотъ разсказъ намъ переданъ вдовою Моцарта. Объясненіе этой загадки просто. Когда Моцартъ писалъ свою музыку, онъ въ сущности былъ только копистомъ. Онъ сочинялъ въ головѣ, никогда не подчиняясь мѣсту и часамъ занятій и безъ фортепіано; такъ что когда онъ брался за перо, сочиненіе въ головѣ было уже вполнѣ закончено, надо было только написать его. Вотъ почему рукописи Моцарта, даже черновыя имѣютъ такъ мало поправокъ и передѣлокъ.

Какъ только жена выздоровѣла, Моцартъ поѣхалъ съ нею въ Зальцбургъ. Это путешествіе чуть не было остановлено вслѣдствіе приключенія, могущаго дать читателю понятіе о тогдашнемъ состояніи финансовъ нашего героя. Одинъ изъ его кредиторовъ хотѣлъ помѣшать его отъѣзду изъ Вѣны. только съ трудомъ Моцарту удалось избавиться отъ этого человѣка. Сумма которую надо было заплатить равнялась 30 австрійскимъ флоринамъ.

Радость свиданія съ отцомъ не помѣшала Моцарту помнитъ исполненіе обѣта даннаго передъ родами жены. Месса *ex-voto* была уже начата въ Вѣнѣ; она была окончена въ Зальцбургѣ и исполнена въ Зальцбургской церкви Св. Петра.

Только что онъ кончилъ писать это произведеніе, какъ изъ дружбы пришлось приняться за другое. Одинъ изъ его старыхъ товарищей, Михаилъ Гайднъ, братъ знаменитаго Іосифа, получилъ отъ архіепископа приказаніе написать дуэты для скрипки и альта. Заказъ былъ къ сроку, но Гайднъ захворалъ, и такъ тяжело что не могъ работать. Наступаетъ срокъ, требуютъ дуэты; больной

извиняется, ссылается на болѣзнь; но архієпископъ, не любящій отговорокъ, сейчасъ же приказываетъ прекратить Гайдну жалованье, а этимъ самымъ лишаетъ больного возможности даже лечиться. Моцартъ, посѣщавшій больного ежедневно, застаєтъ его въ отчаяніи, узнаєтъ рѣшеніе челоуѣколюбиваго прелата и, не теряя времени на утѣшенія, тотчасъ принимается за работу. Онъ ничего не сказалъ несчастному больному, но черезъ два или три дня принесъ ему дуэты, переписанные начисто, сброшюрованные и требующіе для представленія архієпископу только подписи Гайдна. Два ученика послѣдняго, Шиннъ и Оттеръ, передаютъ этотъ анекдотъ въ біографическомъ очеркѣ ихъ учителя. «Не разъ» пишутъ они, говоря о дуэтахъ, «мы впоследствии наслаждались этими произведеніями, внушенными чувствомъ дружбы. Нашъ учитель сохранялъ эти рукописи какъ святыню, въ которой постоянно чтить безсмертную память Моцарта».

Эти дуэты были нѣсколько лѣтъ спустя изданы у Андре въ Оффенбахѣ, съ подписью имени ихъ настоящаго сочинителя, не принимавшаго никакого участія въ этой публікаціи.

Пробывъ три мѣсяца въ Зальцбургѣ, супруги вернулись въ Вѣну.

Въ слѣдующемъ 1784 году вниманіе вѣнскихъ любителей было сильно возбуждено появленіемъ скрипачки Стриназакки. Она была очень знаменита въ свое время. Сыгравъ при Дворѣ, она получила позволеніе дать концертъ въ залѣ италіанскаго театра. Стриназакки хотѣла выступить передъ вѣнскою публикой съ новымъ концертомъ для скрипки, въ которомъ бы ей можно было соперничать съ какимъ нибудь другимъ виртуозомъ достойнымъ этого по славѣ и таланту. Она обратилась къ Моцарту съ просьбой сочинить сонату для скрипки и фортепіано и исполнить ее съ нею. Моцартъ не умѣлъ отказывать въ такихъ просьбахъ никому. Онъ работалъ даромъ для тѣхъ кто не могъ и не хотѣлъ платить, и эти маленькіе заказы, которые по добротѣ онъ всегда принималъ, большею частью ему были непріятны и въ тягость. Они отнимали у него время и ничего не прибавляли ни къ его славѣ, ни къ средствамъ⁵⁰. Много есть такихъ піесъ Моцарта, являющихся лишнимъ балластомъ въ каталогѣ его сочиненій; нѣкоторыя явно прилажены къ слабости индивидуальныхъ средствъ тѣхъ лицъ для которыхъ онѣ написаны. Соната, заказанная Стриназакки требовала другаго отношенія къ дѣлу. Она въ самомъ дѣлѣ была большая артистка и къ тому же онъ самъ долженъ былъ играть съ нею. Однако, оттого ли что у него не было времени, или просто онъ не расположенъ былъ работать — онъ откладывалъ это сочиненіе со дня на день. Наступилъ канунъ концерта, а ничего еще не было сдѣлано. Стриназакки, узнавъ что соната существуетъ только на афишѣ, встревоженная до крайности этимъ извѣстіемъ, бѣжитъ къ Моцарту, къ счастію застаєтъ его дома и заставляетъ его написать партію скрипки пока она сторожитъ его дверь. Ей для разучиванія партіи осталась только ночь и утро слѣдующаго дня. Моцартъ, занятый по горло, не является на репетицію и приходитъ прямо въ концертъ. всякія объясненія бесполезны; опасность ужасна, но неминуема. Начинаютъ сонату. Ничего не подозревающая публика восхищается ансамблемъ съ которымъ оба виртуоза исполняютъ страстные мелодіи и блестящія трудности, выказывающія чудные таланты обоихъ. Императоръ-меломанъ въ своей ложѣ; онъ лорнируетъ исполнителей и ему кажется, что одинъ изъ нихъ (понятно, который) имѣетъ на пюпитрѣ листъ чистой нотной бумаги. Его Величество не ошиблось. Моцартъ, сочинившій свою партію въ головѣ, не нашелъ днемъ минуты чтобы написать ее. Іосифъ спросилъ ноты и дѣйствительно увидѣлъ на двойныхъ линейкахъ партіи фортепіано только одни поперечныя линіи, отдѣляющія такты. «Какъ! вы осмѣлились?» — «Да, государь; но ни одной ноты не доставало.» Мы вѣримъ Моцарту на слово.

⁵⁰ Такое сужденіе въ устахъ Улыбышева, не можетъ не показаться страннымъ. Если бросить взглядъ только на отдѣльныя *аріи*, во множествѣ написанныя Моцартомъ по просьбѣ разныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ, то порожаешься массой вдохновенія и искусства, вложенною композиторомъ въ работы несомнѣнно предпринятые по внѣшнему, случайному поводу. Творческая фантазія его была постоянно на готовѣ и воспламенялась по самымъ непредвидѣннымъ причинамъ. Но можно идти дальше и сказать что *большинство* сочиненій Моцарта написано на заказъ. Говоря о шести квартетахъ посвященныхъ Гайдну, Отто Янгъ (IV. 68) замѣчаетъ что между произведеніями мастера они составляютъ сравнительно рѣдкое явленіе, именно тѣмъ, что сочинены не на заказъ, а по собственной его инициативѣ.

ГЛАВА XVI.

1785 1786.

Здѣсь семейная переписка, мало по малу, со времени поселенія нашего героя въ Вѣнѣ, становящаяся рѣдкою и все менѣе подробною, совсѣмъ прекращается, а вмѣстѣ съ нею исчезаетъ вѣрнѣйшій источникъ для послѣдовательнаго изложенія событій жизни Моцарта. Теперь мы будемъ имѣть меньше подробностей, такъ какъ нашъ разсказъ будетъ опираться на преданія, на письменныя свидѣтельства современниковъ, на драгоцѣнныя, но къ сожалѣнью неполныя воспоминанія г-жи Ниссенъ (вдовы Моцарта) и на хронологическій порядокъ самыхъ выдающихся произведеній великаго человѣка.

Въ началѣ 1785-го года старикъ Моцартъ отдалъ визитъ своему сыну. Онъ пріѣхалъ какъ разъ ко времени исполненія трехъ послѣднихъ квартетовъ изъ шести посвященныхъ Гайдну. Эти безсмертныя произведенія наконецъ были кончены. Они были начаты въ 1783-мъ году. Изъ одного сближенія этихъ цифръ видно съ какимъ стараніемъ авторъ совершенствовать свой трудъ долженствовалъ появиться подъ эгидой Іосифа Гайдна. Онъ самъ, писавшій оперы въ количество времени меньшее чѣмъ то которое пѣвцы употребляли на разученіе ея музыки не скрывалъ усилій которыхъ ему стоили эти шесть не особенно длинныхъ пѣснь для четырехъ инструментовъ. Въ посвященіи онъ говоритъ «что онъ плодъ долгаго и тяжкаго труда». За то и судьбою ихъ явился отецъ и (до того времени) единственный образецъ камерной композиціи. Одобреніе Гайдна было его наградой. Послѣ того, что квартеты были исполнены, Гайднъ подошелъ къ отцу Моцарта и сказать торжественно слѣдующія слова: *«Я, какъ передъ Богомъ и какъ честный человѣкъ говорю вамъ, что вашъ сынъ самый великій композиторъ изъ всѣхъ до сихъ поръ бывшихъ»*. Какимъ великимъ представляется намъ онъ самъ, этотъ предшественникъ и послѣдователь Моцарта, произносящій сужденіе, долго спустя признанное всѣмъ человѣчествомъ и отдающій справедливость тому кто одинъ былъ выше его.

Письмо Гайдна, дошедшее до насъ, доказываетъ что онъ никогда не измѣнялъ своего мнѣнія о Моцартѣ. Оно адресовано одному пріятелю, жившему въ Прагѣ, и писано въ декабрѣ 1787-го года. «Вы у меня просите оперу-буффъ; я вамъ пришлю таковую охотно, если вы для себя одного желаете имѣть какое-нибудь мое вокальное произведеніе; но если вы намѣрены ее поставить на Пражской сценѣ, то я не могу услужить вамъ, по той причинѣ, что мои оперы слишкомъ близко принаровлены къ персоналу нашей труппы «(труппы князя Эстергази)» и въ другомъ мѣстѣ не могутъ произвести надлежащаго дѣйствія. Совсѣмъ другое было бы дѣло, если бы я имѣлъ счастье положить на музыку совершенно новое либретто для вашего театра. Но и въ этомъ случаѣ я бы сильно рисковалъ въ виду того, что едва ли кто бы то ни было можетъ стать наряду съ великимъ Моцартомъ (онъ въ это время былъ въ Прагѣ). Ибо если бы я могъ передать всѣмъ любителямъ музыки, особенно же вельможамъ, то музыкальное разумѣніе и ту глубину чувства, съ которыми я понимаю и ощущаю все величіе неподражаемыхъ работъ Моцарта, то народы оспаривали бы другъ у друга обладаніе такимъ сокровищемъ!» Со своей стороны Моцартъ ставилъ автора этого письма выше всѣхъ композиторовъ: «Ни одинъ изъ насъ», говорилъ онъ, «не можетъ всего, какъ Іосифъ Гайднъ: дѣтки рѣзвиться и потрясать душу, вызывать смѣхъ и глубокое умиленіе — и все одинаково хорошо».

Между вѣнскими композиторами былъ одинъ очень трудолюбивый и очень посредственный, по имени Коцелухъ. Раздѣляя заблужденіе довольно распространенное, онъ думалъ способствовать успѣху своихъ произведеній, отзываясь съ пренебреженіемъ о твореніяхъ великаго мастера. Онъ изъ всѣхъ силъ старался вредить репутаціи Гайдна и, надѣясь найти въ Моцартѣ нужную ему въ этомъ отношеніи поддержку, сталъ съ этою цѣлью часто приносить нашему герою квартеты и симфоніи Гайдна и указывать въ нихъ съ торжествующимъ видомъ

нѣкоторыя грамматическія ошибки, которыхъ ухо не въ состояніи уловить, напрімѣръ скрытыя квинты, очень преслѣдуемая педантами въ музыкѣ. Моцартъ, питавшій глубокое презрѣніе ко всякому педантизму, пробовалъ сначала избѣгать критическихъ замѣчаній г. Коцелуха, но увидѣвъ что они составляютъ единственную цѣль его частыхъ визитовъ, однажды не могъ болѣе сдержаться и сказалъ очень рѣзко: «Если бы насъ съ вами сплавили во-едино, то и тогда изъ насъ далеко не вышелъ бы Іосифъ Гайднъ, увѣряю васъ». Эта выходка избавила его отъ надоедливаго посѣтителя и увеличила число его враговъ.

Лѣтописи исторіи искусства рѣдко представляютъ примѣръ такого трогательнаго и поучительнаго единенія, какое царило между двумя великими композиторами, такого взаимнаго уваженія двухъ величайшихъ свѣтилъ искусства. Моцартъ открыто признавалъ Гайдна своимъ учителемъ въ сочиненіи камерной музыки, а Гайднъ заимствовалъ у всеобъемлющаго музыканта то, что дало ему, Гайдну, возможность написать свои послѣднія симфоніи, *Сотвореніе міра и Времена года*.

Мнѣ остается сказать о томъ, какъ были приняты квартеты посвященные Гайдну. Музыкальный торговецъ Артарія, купившій рукопись за сто дукатовъ, страшно попался. Экземпляры, посланные имъ въ Италію, были ему отосланы назадъ съ замѣчаніемъ, что невозможно продавать изданія *кишація ошибками*. На дѣлѣ же ошибокъ не было. Это не все. Одинъ венгерскій магнатъ, князь Кражалковичъ, большой меломанъ, далъ исполнить эти квартеты музыкантамъ своей капеллы; но едва онъ прослушалъ тактовъ двадцать, какъ съ негодованіемъ разорвалъ ноты, не имѣя возможности иначе отомстить композитору и его издателю, такъ зло надсмѣявшимся надъ нимъ. И это не все. Сарти, наиболѣе щедро награжденный, если не лучший капельмейстеръ своего времени, напечаталъ критическія замѣчанія на одинъ изъ этихъ квартетовъ, заканчивавшіяся фразой: «*si puo far di piu per far stonare gli professori?*» (Можно ли болѣе постараться о томъ чтобы исполнители фальшивили?)

Такъ были встрѣчены эти любимыя дѣтища Моцарта, *которыхъ отецъ*, какъ сказано въ посвященіи, *посылалъ въ свѣтъ подъ покровительствомъ Гайдна*. Чья была вина въ этомъ? Конечно автора, потому что создавая ихъ, онъ слишкомъ много думалъ о сужденіи Гайдна и слишкомъ мало объ издателяхъ, дилеттантахъ и профессорахъ своего времени.

Общество, устраивавшее концерты въ пользу вдовъ и сиротъ музыкантовъ, заказало Моцарту ораторію для концерта 1785-го г. Времени было не много. Создать что нибудь, новое и могущее наполнить собою весь концертъ было совершенно невозможно. Но Моцартъ не умѣлъ отказать въ содѣйствіи добродѣлю и прибѣгъ къ уловкѣ, которую могла оправдать только необходимость. Онъ взялъ *Kyrie* и *Gloria* изъ мессы написанной имъ по объѣту и прибавилъ къ этому двѣ аріи, одну для сопрано, другую для тенора, и еще тріо. Все это онъ кое-какъ приладилъ къ италіанскому тексту. Изъ этого вышла ораторія *Davidde penitente*, обладающая первостепенными красотою и по великолѣпію хоровъ достойная стать среди классическихъ твореній Моцарта. Но надо также сказать, что нашъ авторъ этою вещью не даетъ намъ понятія о томъ, что онъ могъ бы сдѣлать въ области ораторіи, если бы имѣлъ время и случай сочинять настоящимъ образомъ⁵¹. Ораторія, какъ всѣмъ извѣстно, имѣетъ совершенно особенный стиль, средній между церковнымъ и театральнымъ. Отрывокъ мессы, хотя бы и приложенный къ другимъ словамъ, все-таки остается церковною музыкой и иначе судимъ быть не можетъ. *Davidde penitente*, будучи по заглавію и содержанію поэмы ораторіей, по музыкѣ не ораторія.

Въ слѣдующемъ году (1786) Моцартъ долженъ былъ сочинить музыку на сюжетъ одноактной комедіи *Антрепренёръ*. Эта работа была заказана ему императоромъ для празднества въ Шёнбруннѣ. Такъ какъ въ аналитической части моей книги я не вернусь къ этому маленькому произведенію, то я скажу о немъ здѣсь нѣсколько словъ. Піеса состоитъ всего изъ четырехъ музыкальных нумеровъ: увертюры, двухъ арій и финальнаго тріо. Увертюра очень извѣстна даже у насъ въ Петербургѣ, остальное гораздо менѣе. Пререканія двухъ пѣвицъ, изъ коихъ каждая

⁵¹ Моцартъ написалъ, правда, и другія ораторіи, но это все произведенія дѣтства, теперь совсѣмъ неизвѣстныя.
Прим. автора.

утверждаетъ, что она первая — вотъ весь сюжетъ и діалогъ пьесы. Особенный интересъ ей придавало исполненіе этихъ двухъ партій дѣйствительными соперницами, представлявшими самихъ себя: г-жами Каваліери и Ланге (Алонза Веберъ) названныхъ въ піесѣ Herz и Silberklang. Піеса, соединявшая ихъ въ Шёнбруннѣ, при дворѣ, была какъ бы судомъ въ послѣдней инстанціи для рѣшенія превосходства одной изъ нихъ. Обязанность композитора въ этомъ случаѣ состояла въ уравниваніи обѣихъ партій, такъ чтобы ни одна не имѣла преимущества передъ другою и чтобы каждая могла щегольнуть своими индивидуальными качествами. Нашъ герой исполнилъ эту задачу съ такимъ безпристрастіемъ, что просматривая партитуру невозможно угадать, которая изъ ролей предназначалась предмету его бывшей привязанности. Есть арія для Каваліери, есть для Ланге; обѣ раздѣлены на *andante* и *allegro*; обѣ очень хорошенькія, хотя разнаго характера. Въ тріо пѣвучія и бравурныя мѣста распредѣлены съ математическою точностью; только когда являются рулады и восходяція гаммы, композиторъ по необходимости руководствуется средствами каждой пѣвицы въ отдѣльности. Голоса восходятъ, восходятъ и спускаются только чтобы подняться еще выше. Silberklang доходятъ до *ré* въ третьей октавѣ, но въ то же время Herz беретъ *fa*. Herz побѣдила! Но кто Herz? Каваліери или Ланге? Не умѣю вамъ сказать навѣрное, но мнѣ кажется, что Ланге, потому что сопранныя партіи *Похищенія изъ Сералы* и *Кающагося Давида*, написанныя для Каваліери, доходятъ именно до *ré*.

Въ общемъ *Антрепренёръ* — вещь довольно миленькая; она бы понравилась и теперь при условіи исполненія двумя первокласными пѣвицами. Но не ищите въ ней Моцарта: онъ подписалъ подъ ней свое имя, но забылъ оставить отпечатокъ своего гения.

Моцартъ пренебрежительно отнесся къ *Антрепренёру* потому, что въ это время былъ поглощенъ созданіемъ *Фигаро*. Вся Европа была тогда занята этимъ произведеніемъ Бомарше. Неизвѣстно, какъ относился къ этому либретто самъ композиторъ: онъ писалъ оперу по приказанію императора⁵². У насъ къ сожалѣнію нѣтъ такихъ подробныхъ свѣденій объ исторіи сочиненія этого либретто, какъ о работѣ со Стефани, но мы въ общемъ все таки знаемъ, что Моцартъ направлялъ своего новаго либреттиста, аббата да-Понте, — точно также какъ Стефани, и что онъ во всѣхъ подробностяхъ самъ отдѣлалъ сценарій, который самъ по себѣ уже есть шедевръ. Относительно музыки можно только сказать, что великій мастеръ рѣдко писалъ что нибудь лучшее.

⁵² Въ этомъ авторъ ошибается. Выборъ сюжета *Свадьбы Фигаро* былъ личнымъ дѣломъ Моцарта. Императоръ не только, не "приказалъ" ему написать оперу на этотъ сюжетъ, но напротивъ лишь съ трудомъ, уступая просьбамъ да-Понте, разрѣшилъ ей представленіе, такъ какъ незадолго передъ тѣмъ запретилъ піесу Бомарше, на которой она основана. Отто Янгъ, въ книгѣ котораго обширная глава о *Свадьбѣ Фигаро* одна изъ самыхъ блестящихъ, рассказываетъ исторію либретто на основаніи напечатанныхъ автобіографическихъ записокъ аббата де-Понте и пѣвца Келли (Kelly), исполнителя роли донъ-Базиліо (IV, 184 — 186).

Какимъ образомъ это геніальное произведеніе могло провалиться, когда въ то же время такая ничтожная вещь какъ *Cosa rara* Мартина, была превознесена *alle stelle*? Очень просто. Саліери, главный директоръ, протезировалъ Мартина, не опасаясь его соперничества. Пѣвцы тоже протезировали послѣдняго, за то что онъ былъ ихъ покорнымъ и исполнительнымъ слугой. Прибавьте къ этому, что музыка *Cosa rara* очень подходила къ пониманію слушателей, *Фигаро* же, напротивъ, одна изъ оперъ наиболѣе трудно оцѣнимыхъ массою и долженъ былъ быть особенно противенъ италіанскимъ пѣвцамъ по многимъ причинамъ, на которыя я укажу внослѣдствіи. Совпаденіе обстоятельствъ столь благопріятныхъ для антимозартистовъ, главою коихъ былъ Саліери, не пропало даромъ⁵³. Моцартъ, довѣряя свое произведеніе труппѣ, которая вся относилась къ нему враждебно, отдался такимъ образомъ какъ бы въ руки палачей. Два первые акта оперы были искажены исполненіемъ до неузнаваемости. Авторъ, какъ рассказываютъ, въ отчаяніи побѣжалъ въ ложу императора просить его защиты, но Іосифъ самъ былъ возмущенъ всѣмъ происходившимъ; онъ послалъ передать строгое внушеніе кому слѣдовало и остальная часть оперы прошла не такъ скверно, но ударъ ей уже былъ нанесенъ. Публика до конца прослушала холодно. *Фигаро* провалился самымъ явнымъ образомъ⁵⁴ и долго, долго послѣ этого не могъ подняться въ Вѣнѣ.

⁵³ Моцартъ-отецъ, бывшій еще въ Вѣнѣ, прямо говоритъ это въ письмѣ къ дочери. *Прим. автора.*

⁵⁴ Это утверждаетъ біографъ Моцарта Нимчекъ, но изъ записокъ Келли и изъ письма Леопольда Моцарта къ дочери (18 мая 1786) видно что успѣхъ первыхъ представленій былъ громаднѣйшій и ничѣмъ не помраченный. *Свадьба Фигаро* въ этомъ году была дано девять разъ — цифра по тому времени рѣдкостная. Затѣмъ, дѣйствительно, *Cosa rara* затмила оперу Моцарта; она сошла съ репертуара и была возобновлена лишь въ 1789 г. (О. Янъ IV, 189 — 192).

ГЛАВА XVII.

1786 1788.

Вскорѣ однако *Свадьба Фигаро* нашла слушателей болѣе справедливыхъ и компетентныхъ въ Прагѣ. Вотъ какъ Нимчекъ, очевидецъ успѣха этой оперы, описываетъ его:

«Труппа Бондини игравшая на сценахъ Лейпцига, Варшавы и Праги предприняла здѣсь постановку оперы *Nozze di Figaro* въ самый годъ ея созданія. Съ перваго представленія, успѣхъ произведенія былъ равенъ тому, съ какимъ въ послѣдствіи была привѣтствовала *Волшебная флейта*. Я не преувеличу, если скажу, что *Свадьба Фигаро* давалась безъ перерыва цѣлую зиму и значительно поправила плохія обстоятельства Бондини. Энтузіазмъ публики былъ безпримѣрный. Не могли достаточно наслушаться этой оперы. Въ клавираусцугѣ, въ переложеніи для квинтета, для духовыхъ инструментовъ передѣланная въ видѣ кадрили, опера эта повсюду исполнялась не исчерпывая восторгъ слушателей. Всѣ улицы оглашались звуками *Фигаро*, даже слѣпцы въ кабачкахъ должны были разучить «Non più andrai, farfallone amoroso» чтобы собрать слушателей вокругъ своей скрипки или арфы.

«Необычайность такой популярности конечно происходитъ главнымъ образомъ отъ высокихъ качествъ самаго произведенія, но чтобы сразу оцѣнить его столь оригинальную и новую музыку надо чтобы публика была одарена въ высшей степени чувствомъ прекраснаго въ музыкѣ и чтобы она заключала въ себѣ столько знатоковъ искусства какъ въ Прагѣ. Еще надо было такихъ оркестровыхъ исполнителей какъ наши, чтобы съ такимъ пониманіемъ и точностью передать намѣренія композитора. Почти всѣ они артисты настоящіе. Между ними, мало виртуозовъ, но много отличныхъ *риниенистовъ* (оркестровыхъ музыкантовъ), владѣющихъ теоріей и практикой искусства. Новыя гармоніи и увлекательныя мелодіи *Фигаро* произвели на этихъ музыкантовъ глубокое впечатлѣніе, и они съумѣли его сообщить слушателямъ. По рассказамъ покойнаго Штробаха, тогдашняго дирижѣра, онъ и его оркестръ на каждомъ представленіи до того воспламенялись, что по окончаніи, не смотря на усталость, готовы были играть сначала.

«Восторженные чувства нашей публики къ творцу *Свадьбы Фигаро* не имѣли границъ. Одинъ изъ самыхъ бдагородныхъ вельможъ и меломановъ нашего города, графъ Іосифъ Тунъ, имѣвшій свой театръ и капеллу, пригласилъ Моцарта въ Прагу, предлагая ему у себя столь и помѣщеніе. Моцартъ былъ слишкомъ польщенъ впечатлѣніемъ, производимымъ его музыкой на чеховъ и въ то же время слишкомъ хотѣлъ самъ познакомиться съ такимъ музыкальнымъ народомъ, чтобы не посмѣшить принятіемъ такого приглашенія. Онъ пріѣхалъ въ Прагу въ февралѣ 1787 г. какъ разъ въ день представленія его оперы. Вечеромъ онъ показался въ ложѣ. Какъ только слухъ о его появленіи въ театрѣ распространился, вся публика привѣтствовала его долгими аплодисментами.»

Нѣсколько дней спустя Моцартъ въ той же залѣ оперы далъ концертъ. Виртуозъ былъ оцѣненъ такъ же какъ композиторъ, и соединеніе этихъ двухъ талантовъ въ высшемъ ихъ проявленіи, прибавляетъ другой современникъ (Степанекъ, въ послѣдствіи переводчикъ *Донъ-Жуана* на чешскій языкъ), произвело на слушателей впечатлѣніе походившее на очарованіе. Въ заключеніе вечера Моцартъ импровизировалъ. Разсказать, говорить Степанекъ, до чего тогда дошли энтузіазмъ и аплодисменты, невозможно. Описаніе успѣха неизбѣжно должно впасть въ сотвореніе тѣхъ же формулъ; но достойно замѣчанія, что Моцартъ въ этотъ вечеръ импровизировалъ, быть можетъ такъ, какъ никогда въ жизни. Да оно и понятно. Душа импровизатора есть инструментъ, на которомъ моральное настроеніе среды отражается неминуемо. Внутреннія струны звучатъ тѣмъ полнѣе и ярче, чѣмъ больше имѣется сочувственныхъ струнъ въ слушателяхъ. Оживленностью и умѣстностью одобренія публика сообщаетъ артисту свое настроеніе и этимъ заставляетъ выше

подняты вдохновеніе. Чехи, обладающіе отъ природы изумительнымъ чутьемъ музыкальныхъ красотъ, даже въ низшихъ слояхъ общества,⁵⁵ никогда не слышали еще ничего, приближающагося къ импровизациямъ Моцарта. Онъ, съ своей стороны, никогда еще не былъ передъ публикой столь достойной его слушать. Артистъ и публика другъ друга стояли. Въ этомъ городѣ меломановъ всѣ на перерывъ хотѣли почтить царя музыкантовъ. Каждый хотѣлъ видѣть его вблизи, съ нимъ говорить. Его увидѣли, съ нимъ говорили, и отъ этого еще больше полюбили его, если только это было возможно. Какъ! великій Моцартъ — такъ простъ, такъ добръ, играетъ для всякаго, такъ же какъ бы играть для Монарха, такъ наивно оригиналенъ въ своихъ рѣчахъ? онъ? величайшій артистъ!! Да, таковъ былъ Моцартъ, и, какъ сказалъ бы Шатобріанъ, именно простотѣ челоуѣка была дарована гениальность музыканта. Отчего же характеръ нашего героя, нажившій ему въ Вѣнѣ столько враговъ, въ Прагѣ наоборотъ, нажилъ ему только друзей, горячихъ, преданныхъ, увлекающихся? Такъ какъ ни одинъ біографъ до сихъ поръ не затрогивалъ этого вопроса, то попробую приступить къ нему. Разрѣшеніе его не трудно. Въ Вѣнѣ Моцартъ былъ только на половину понятъ; въ Прагѣ его поняли вполне, и тогда уже никому не могла придти безумная мысль съ нимъ тягаться. Что касается до самого Моцарта, то встрѣчая въ Прагѣ только искренній восторгъ, почетъ, любовь и уваженіе, онъ не имѣлъ случая выказать свой критическій умъ и оскорбить кого бы то ни было своею рѣзкою откровенностью. Эта откровенность даже возвышала его въ глазахъ чеховъ, потому что она гарантировала имъ правдивость его любви къ нимъ. Оркестровые музыканты ему были тамъ преданы душой и тѣломъ и исполняли его произведенія, какъ нигдѣ въ мірѣ. Пѣвцы хотя и были италіанцами, какъ и вѣнскіе, но не имѣли расчета вредить его музыкѣ, а напротивъ прямую выгоду выставляли ее въ лучшемъ свѣтѣ, потому что этимъ обезпечивались полные сборы. И такъ всѣ въ Прагѣ были друзьями Моцарта: чехи и италіанцы, музыканты и дилеттанты, аристократы и плебеи, словомъ вся Чехія. Если бы Моцартъ теперь явился между нами, весь міръ былъ бы для него Прагой, потому что музыканты всѣхъ странъ понимаютъ его въ 1841 году такъ, какъ въ 1786 понимали одни чехи.

Я особенно остановился на подробностяхъ этого успѣха, потому-что результатъ его былъ колоссальный, безсмертный, долженствующій навѣки сдѣлать пріемъ, оказанный чехами Моцарту, священнымъ событіемъ въ лѣтописяхъ музыки.

Моцартъ, глубоко тронутый симпатіями пражцевъ, пожелалъ выказать имъ какъ нибудь свою благодарность и свое уваженіе. «*Такъ какъ пражцы меня такъ хорошо понимаютъ, то я напишу специально для ихъ театра оперу.*» Онъ собирался ихъ наградить какъ никогда не награждали короли свои вѣрноподданные города. Бондини поймалъ его на словѣ и вошелъ съ нимъ въ соглашеніе, по которому нашъ герой обязывался представить ему оперу къ началу зимы будущаго года. Композиторъ могъ самъ выбрать либретто. По возвращеніи въ Вѣну, Моцартъ обратился за этимъ къ да-Понте, столь хорошо потрудившемуся для него въ своемъ *Фигаро*. Тотъ какъ разъ въ это время успѣлъ набросать лирическую канву на сюжетъ заимствованный изъ старинной испанской драмы Тирсо де Молина: «*El Convidado de piedra*». Мольеръ и Гольдони уже пользовались этой темой ранѣе, но она оказалась невыгодною въ формѣ комедіи. Стараясь сдѣлать изъ нея оперу, да-Понте работалъ для своего удовольствія. Можетъ быть, онъ искалъ въ старыхъ испанскихъ авторахъ, чѣмъ освѣжить свое воображеніе, истощенное трудами оффиціального положенія (онъ былъ придворнымъ поэтомъ, преемникомъ Метастазіо). Какъ бы то ни было, *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni* — таково было заглавіе оперы — не былъ ему заказанъ никѣмъ. Моцартъ не высказываетъ прямого сужденія объ этомъ либретто, но не захотѣлъ лучшаго. Онъ не могъ не измѣрить съ перваго разу громадность сюжета, его красоту и благодарность для музыкальнаго толкованія.

Трудъ композитора уже зашелъ довольно далеко, когда онъ въ Сентябрѣ мѣсяцѣ вернулся въ Прагу. Моцартъ поселился у своего друга Душека, на дачѣ въ виноградникахъ Козогирца близъ

⁵⁵ Проѣзжая черезъ Чехію, я на постоянныхъ дворахъ встрѣчалъ крестьянъ игравшихъ гайдновскіе квартеты, и этихъ дилеттантовъ въ блузахъ можно было слушать съ удовольствіемъ. Я гордился тѣмъ что приходился имъ почти соотечественникомъ: они, какъ и я, были племені славянскаго. *Прим. автора.*

города. Тамъ была кончена партитура *Донъ-Жуана*, этого восьмага чуда свѣта, съ которымъ музыканту можно утѣшиться что нѣтъ остальныхъ семи. Всякій день Моцартъ ходилъ въ городъ; пѣвцы разучивали свои партіи подъ его руководствомъ; фортепіанныя репетиціи онъ вель тоже самъ. Послѣ первой генеральной репетиціи Моцартъ пошелъ гулять съ Кухарцемъ, дирижеромъ оркестра, и конечно разговоръ занелъ о томъ что занимало обонхъ. «Ну, какъ вы думаете, понравится музыка *Донъ-Жуана* такъ же, какъ *Фигаро*? Она въ другомъ родѣ». Можно ли сомнѣваться? Музыка красива, оригинальна, глубоко прочувствована. Все, что исходитъ отъ Моцарта не можетъ не понравиться чехамъ. — «Ваша увѣренность меня успокоиваетъ; вы знатокъ. Но вѣдь и я не жалѣлъ трудовъ чтобы сдѣлать что нибудь выдающееся для вашей публики. Вообще очень ошибаются, думая, что искусство мнѣ такъ легко дается. Повѣрьте, мой другъ, что изученіе композиціи никого не занимало болѣе серіозно, чѣмъ меня. Вы не найдете ни одного извѣстнаго автора, котораго бы я не изучилъ со вниманіемъ, часто въ нѣсколько пріемовъ». Слышите ли вы эти слова Моцарта, молодые музыканты, считающіе себя геніями, и нѣжелающіе учиться? Первая генеральная репетиція *Донъ-Жуана* ознаменовалась двумя довольно комическими происшествіями. Тереза Бондини, исполнявшая роль Церлины, никогда не попадала въ тактъ въ томъ мѣстѣ финала перваго акта, когда она зоветъ на помощь. Она кричала не въ-время и недостаточно громко, вслѣдствіе чего всѣ могли сбиться; въ виду драматичности положенія это было бы непоправимое несчастье для оперы. Моцартъ, выведенный изъ терпѣнія, идетъ на сцену, велитъ повторить послѣдніе такты менуэта и въ моментъ когда долженъ раздаться крикъ Церлины, схватываетъ пѣвицу съ такою силой, что она настоящимъ образомъ вскрикнула. «Bravo Donella! вотъ какъ надо здѣсь кричать!» Когда дошли до сцены на кладбищѣ, Моцартъ велѣлъ остановиться, потому что одинъ изъ тромбонистовъ, аккомпанирующихъ пѣнію командора, сфальшивилъ. Повторили разъ, два, три — все та же ошибка. Композиторъ встаетъ, идетъ къ тромбонисту и объясняетъ, какъ ему надо играть. Тотъ отвѣтилъ очень сухо: «Этого нельзя сыграть, не вамъ меня учить на тромбонѣ». «Боже меня избави отъ такой претензіи!» сказалъ улыбаясь Моцартъ. Онъ спросилъ бумаги, перо и сейчасъ же прибавилъ къ аккомпанименту два гобоя, два кларнета и два фагота. Наканунѣ представленія увертюры еще не было. Наступаетъ вечеръ и застаётъ его въ веселой компаніи друзей, пьющихъ за успѣхъ *Донъ Жуана*. Одинъ изъ нихъ напоминаетъ ему, что опера не можетъ быть дана безъ увертюры. Это справедливое, хотя немного позднее замѣчаніе встревоживаетъ всѣхъ; Моцартъ самъ приходитъ въ безпокойство, смотритъ на часы: они показываютъ двѣнадцать. Времени нечего терять. Онъ удаляется въ сосѣдную комнату и на другой день кописты, разбуженные до зари, принялись за работу и кончили ее только къ часу начала представленія. Оркестровыя партіи, еще сырыя и покрытыя пескомъ, были розданы музыкантамъ; пришлось исполнить увертюру съ листа.

Таковъ извѣстный фактъ, подтверждаемый Ниссеномъ. Онъ его приводитъ между другими, какъ доказательство изумительной легкости, съ которою работалъ Моцартъ. «Увертюра *Донъ Жуана* была сочинена и написана въ 4 или 5 часовъ». Но біографъ-дипломатъ имѣлъ возможность, не отступая отъ истины, представить въ еще болѣе чудесномъ свѣтѣ чудо, извѣстное и его предшественникамъ. Они не видѣли Моцарта работающимъ въ той комнатѣ, въ которую онъ ушелъ послѣ полуночи. Ниссенъ же видѣлъ или, что все равно, видѣла г-жа Ниссенъ, такъ какъ она сидѣла съ композиторомъ въ эту достопамятную ночь. Итакъ г-жа Ниссенъ рассказываетъ, что во время сочиненія увертюры Моцартъ имѣлъ передъ собою большой стаканъ пунша, испаренія котораго, вмѣстѣ съ позывами ко сну, не разъ заставляли склониться его голову къ бумагѣ. Чтобы побороть дѣйствіе предательскаго напитка и мѣшать заснуть мужу, она ему рассказывала *Замарашку*, *Кота въ сапогахъ* и другія дѣтскія сказки. Моцартъ окончательно заснулъ только тогда, когда, дописать послѣдній тактъ, къ пяти или шести часамъ утра. Увертюра *Донъ-Жуана*, сочиненная въ состояніи полусна! Вотъ какова была легкость писанія у Моцарта. О чудо! Что же бы онъ создать при полномъ обладаніи умственными силами!!

Не будемъ искать чудесъ тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ. Дѣло объясняется просто: Моцартъ не могъ сочинить этой вещи въ такое короткое время; онъ могъ только копировать то, что уже давно было въ его головѣ. Я сосчиталъ такты увертюры: ихъ около трехъ сотъ; это число надо помножить на 12

строкъ, изъ которыхъ нѣсколько въ два голоса. Получится цифра почти въ три тысячи шестьсотъ тактовъ пустыхъ и наполненныхъ. Замѣьте при этомъ, что *Andante* и *Allegro* написаны въ $\frac{4}{4}$; что *Andante* наполнено шестнадцатыми и тридцать вторыми, *Allegro* же почти все въ восьмыхъ. Я самъ на своемъ вѣку достаточно накропалъ нотъ и знаю, что самая опытная и быстрая рука, даже пользуясь всѣми обычными сокращеніями, можетъ написать тетрадь такого объема (если мало-мальски четко писать) не иначе какъ часовъ въ пять, въ шесть. Моцартъ же не болѣе этого употребилъ на *сочиненіе* и на *писаніе* увертюры, вмѣстѣ взятыя. Значитъ, умственный трудъ, требуемый произведеніемъ такихъ размѣровъ, произведеніемъ написанномъ въ самомъ ученомъ тематическомъ стилѣ, такой трудъ не стоилъ ему и минуты размысленія! Это совсѣмъ невозможно. А между тѣмъ и Ниссенъ и другіе біографы подробно рассказали намъ, какіе у Моцарта были пріемы работы, какъ долго носилъ онъ сочиненіе въ своей головѣ, какъ обдумывалъ его и въ силу какого-то отвращенія къ процессу писанія, предавалъ его бумагѣ только тогда, когда въ этомъ наступала крайняя необходимость, то-есть въ послѣднія минуты передъ исполненіемъ. Вотъ это другое дѣло. Теперь я понимаю и пуншъ, и сонливость композитора и его вниманіе къ дѣтскимъ сказкамъ. Онъ былъ занятъ дѣломъ чисто-механическимъ и для него очень скучнымъ. Онъ просто списывалъ нѣчто готовое.

Исторія Моцарта такъ необычайна сама по себѣ, что нѣтъ нужды смотрѣть на вещи въ увеличительное стекло. Въ настоящемъ случаѣ чудо совершилъ не Моцартъ, а оркестръ, *a prima vista* сыгравшій увертюру къ полному удовлетворенію автора. «Много нотъ попадало подъ пюпитры, но въ концѣ концовъ увертюра прошла очень хорошо», по его собственнымъ словамъ. Онъ имѣлъ полное основаніе называть *своимъ* оркестръ, оправдывавшій такое безмѣрное довѣріе и безстрашіе композитора. Увертюра произвела фуроръ въ публикѣ. Все сочиненіе было понято и оцѣнено также какъ и это божественное предисловіе и съ этого дня (4 ноября 1787 года) *Донъ-Жуанъ*, возведенный чехами на мѣсто подобавшее этой оперѣ изъ оперъ, удерживаетъ его у нихъ до нашего времени, такъ что и современные пражцы показываютъ себя достойными неогнѣннаго подарка, сдѣланнаго ихъ дѣдамъ Моцартомъ.

Въ Вѣнѣ судьба *Донъ Жуана* была другая. Плохо поставленный, плохо срепетованный, плохо сыгранный, плохо слытый и плохо понятый — онъ совершенно померкъ передъ *Аксуромъ* Саліери⁵⁶, какъ *Cosa rara* затмила *Фигаро*⁵⁷. Я предоставляю психологамъ заботу рѣшить, былъ ли день торжества Саліери надъ Моцартомъ лучшимъ или самымъ жестокимъ въ жизни Саліери. Онъ, правда, торжествовалъ, благодаря невѣжеству вѣнцевъ и благодаря персоналу оперы, исказившему гениальное сочиненіе Моцарта. онъ долженъ былъ бы радоваться; но въ немъ была не одна зависть: онъ былъ также хорошій музыкантъ. Онъ читалъ партитуру *Донъ-Жуана*; произведенія враговъ, какъ вы знаете, читаются съ особеннымъ вниманіемъ. Какимъ горькимъ восхищеніемъ онъ долженъ былъ проникнуться при этомъ чтеніи! Какъ глубоко онъ долженъ былъ почувствовать высоту генія врага! Сколько новыхъ змѣй зашевелилось и зашипѣло въ вѣткѣ лавровъ, только что надѣтой на его голову!

Несмотря на фіаско своей оперы, кажется предвидѣнное имъ и потому принятое довольно равнодушно, Моцартъ, конечно, болѣе счастливый, чѣмъ его завистливый побѣдитель, увеличилъ партитуру *Донъ-Жуана* нѣсколькими жемчужинами. Онъ къ своей оперѣ прибавилъ ихъ четыре по просьбѣ вѣнскихъ пѣвцовъ. Мы еще вернемся къ нимъ.

⁵⁶ *Аксуръ* тоже пьеса Бомарше, но сюжетъ несравненно болѣе лирической, чѣмъ *Свадьба Фигаро*. Я знаю партитуру *Аксур*. Это одна изъ лучшихъ оперъ старо-италианской школы, исправленной стилемъ Глука. *Прим. автора.*

⁵⁷ Здѣсь нашъ авторъ сильно преувеличиваетъ. Главныя роли были въ весьма хорошихъ рукахъ и успѣхъ, въ началѣ сомнительный, возросталъ съ каждымъ представленіемъ. Въ теченіи 1788 г. *Донъ-Жуанъ* въ Вѣнѣ былъ исполненъ пятнадцать разъ, а затѣмъ сошелъ съ репертуара и вновь появился лишь въ 1792 году, въ нѣмецкомъ переводѣ, на сценѣ того самаго частнаго театра гдѣ въ предъидущемъ году была дана *Волшебная флейта*.

ГЛАВА XVIII.

1788 1789.

Возвратившись домой, Моцартъ принялся снова за сочиненіе и передѣлку своихъ старыхъ произведеній. Баронъ фанъ-Свигтенъ⁵⁸, пріятель нашего героя и, также какъ и онъ, поклонникъ Генделя, часто говорилъ ему о забвеніи, въ которомъ пребываетъ этотъ великій композиторъ въ Германіи. Оба, тѣмъ не менѣе, признавали, что огромные успѣхи инструментальной музыки за истекшіе пять-десять лѣтъ много содѣйствовали этому забвенію. Точно также они были вынуждены сознаться, что мелодическія формы и постройка его арій отстали отъ современнаго вкуса. Если посвященные, какъ они, не могли не находить кантилены Генделя слишкомъ растянутыми, то профанамъ простительно было находить ихъ ужасно скучными. И вотъ баронъ и Моцартъ начали придумывать, какъ бы освѣжить Генделя, не измѣняя характеръ наренія и величественной простоты его ораторій и кантатъ, (подновить его оперы было совсѣмъ невозможно). Моцартъ взялся за это дѣло и послѣдовательно, въ теченіи трехъ лѣтъ, переинструментовалъ *Акизу и Галатею*, *Мессію* и *Праздникъ Александра*. Разборъ этихъ реставрацій будетъ сдѣланъ въ своемъ мѣстѣ.

Въ 1788 же году были сочинены между прочимъ симфоніи въ sol миноръ и do мажоръ съ фугой, прекраснѣйшія изъ всѣхъ⁵⁹.

Весна 1789 года снова пробудила инстинкты странствій въ нашемъ героѣ, и съ тѣмъ большею силой, что положеніе финансовъ его было въ это время очень плохо. Одинъ изъ его учениковъ, князь Лихновскій, предложилъ ему свое общество и экипажъ до Берлина. Они должны были проѣхать черезъ Лейпцигъ и Дрезденъ, которыхъ Моцартъ еще не видѣлъ. Намъ ничего не извѣстно о его пребываніи въ Дрезденѣ, но одно лицо, много видѣвшее его въ Лейпцигѣ, даетъ о пребываніи его въ этомъ городѣ свѣденія, могущія послужить самымъ надежнымъ источникомъ. Этотъ современникъ Моцарта, еще и теперь находящійся въ живыхъ, есть г. Рохлицъ, критикъ свѣдущій и со вкусомъ, выдающійся писатель и основатель музыкальной газеты въ Лейпцигѣ, которую онъ редактировалъ до 1809 года⁶⁰. Тотчасъ по прибытіи, Моцартъ получилъ привѣтствія отъ всѣхъ мѣстныхъ музыкальных извѣстностей, причемъ онѣ выразили желаніе слышать его въ публичномъ исполненіи. Былъ объявленъ концертъ. Рохлицъ присутствовалъ на репетиціи. За нѣсколько дней до этого Моцартъ, въ энергическихъ выраженіяхъ, жаловался, что сочиненія его искажаются слишкомъ скорымъ темпомъ. «Они воображаютъ, что этимъ придаютъ имъ огонь. О! если въ самомъ сочиненіи нѣтъ огня, то скорое темпо ему не поможетъ!» Его замѣчанія особенно касались италіанскихъ пѣвцовъ. «Они скачутъ, закусивъ удила, или же дѣлаютъ трели и рулады, потому что не умѣютъ держать ноту». Однако Рохлицъ сдѣлалъ наблюденіе, что самъ Моцартъ на

⁵⁸ Консерваторъ императорской бібліотеки въ Вѣнѣ, ученый меломанъ и авторъ текста *Сотворенія Міра* Гайдна.

⁵⁹ Незнакомый съ произведеніями отроческаго и юношескаго періода Моцарта (во время Улыбышева рукописными), нашъ авторъ весьма удовлетворительно знакомъ съ произведеніями его зрѣлаго періода (послѣ *Идоменей*). Тѣмъ страннѣе что въ настоящемъ случаѣ онъ не упоминаетъ о великолѣпной Es-дурной симфоніи (Кѣхель № 543) также написанной въ 1788 году.

⁶⁰ Фридрихъ Рохлицъ (род. въ Лейпцигѣ въ 1770 году, умеръ тамъ же въ 1842, въ началѣ нынѣшняго столѣтія одинъ изъ самыхъ вліятельныхъ музыкальных критиковъ Германіи, авторъ многихъ разсказовъ и воспоминаній о Моцартѣ, помѣщенныхъ въ упомянутой Улыбышевымъ, "музыкальной газетѣ" (т. е. *Allgemeine musikalische Zeitung*, издававшейся у Брейткопфа и Гертеля). Разсказы эти, иногда нелишенные интереса но фактической подкладкѣ, слишкомъ часто грѣшатъ невѣрностью *тона*, особенно въ передачѣ рѣчей самого Моцарта, котораго Рохлицъ заставляетъ говорить гладкимъ цвѣтистымъ языкомъ, отнюдь ему несвойственнымъ. Главныя изъ музыкальных статей Рохлица, въ настоящее время сильно устарѣлыхъ, собраны имъ самимъ подъ заглавіемъ *Für Freunde der Tonkunst* (4 томика, Лейпцигъ 1824 — 32). Въ 1887 году вышелъ небольшой томъ переписки Рохлица съ Гёте, ничего не прибавляющій къ нашему знанію великаго поэта, но въ симпатичномъ свѣтѣ рисующій впечатлительную, многосторонне-дѣятельную, полную эстетическихъ увлеченій натуру Рохлица.

репетиції очень скоро брать первое Allegro одной из своих симфоній. Не успѣли сыграть и двадцати тактовъ, какъ оркестръ началъ отставать. Моцартъ велѣлъ остановиться; потомъ началъ снова такъ же скоро. Опять замедленіе, опять остановка. Дирижеръ изъ кожи лѣзъ, стараясь выдержать первоначальное темпо, и при этомъ выбивалъ тактъ погой съ такою силой, что одна изъ пряжекъ башмаковъ отскочила. Разсмѣявшись надъ этимъ, онъ велѣлъ въ четвертый разъ начать сначала и все въ томъ же темпо. Задѣтые за живое маленькимъ блѣднымъ человѣчкомъ, выходившимъ такимъ образомъ изъ себя, музыканты на этотъ разъ принялись играть со всѣмъ жаромъ досады, которую они ощущали. Первая часть прошла; все остальное было взято умѣренно. Моцартъ захотѣлъ помириться съ оркестромъ, не теряя плодовъ счастливо возбужденнаго въ немъ гнѣва. Онъ обратился къ нимъ, осыпая ихъ похвалами: «Вы настолько тверды, господа, что концертъ нѣтъ нужды репетировать. Партіи исправлены; вы играете безъ ошибокъ, я тоже. Чего же больше?» Оркестръ, какъ путникъ въ басы, испыталъ на себѣ гнѣвные порывы Борея и ласковые лучи Феба, почувствовалъ въ себѣ двойную силу. «Безъ репетицій и безошибочно,» говоритъ Рохлицъ, «онъ проаккомпанировалъ очень трудный и запутанный концертъ, потому что Моцартовская музыка исполнялась съ священнымъ уваженіемъ; оркестръ аккомпанировалъ съ удивительною мягкостью и тонкою отдѣлкою подробностей, потому что игралъ изъ любви къ Моцарту.» По окончаніи репетицій Моцартъ обратился къ нѣкоторымъ присутствовавшимъ на ней любителямъ: «Не удивляйтесь, господа, тому что я сдѣлалъ. Это не былъ капризъ, но я замѣтилъ, что большинство музыкантовъ старики, они стали бы страшно отставать, если бы я не подзадорилъ ихъ. Разсердившись, они помолодѣли». Пріемъ, равно странный и остроумный и доказывающій, что этотъ человѣкъ, въ частной жизни дѣтски наивный и разсѣянный, дѣлался наблюдателемъ, соображалъ какъ психологъ, научался управлять людьми, когда дѣло шло объ интересахъ искусства, единственные, которые онъ понималъ.

Пьесы Моцарта, исполненныя въ Лейпцигѣ, всѣ были его сочиненія и неизданныя. Чтобы предупредить возможность часто случавшагося въ тѣ времена воровства, т. е. тайной переписки рукописныхъ концертовъ, онъ вмѣсто партій фортепіано писалъ одинъ только цифрованный басъ съ очень легкими и рѣдкими указаніями главныхъ мотивовъ и пассажей на верхней линейкѣ; до такой степени память его была непогрѣшима. Въ Лейпцигѣ онъ сыгралъ два концерта, фантазію, вариацию и много другихъ пьесъ, сочиненныхъ нѣсколько лѣтъ назадъ. Вечеръ былъ очень удаченъ въ смыслѣ аплодисментовъ, но сборъ не покрылъ расходовъ. Всѣ знакомые Моцарта имѣли даровые билеты; къ кассѣ же любителей явилось мало, такъ что пришлось играть при полупустой залѣ. Не въ характеръ нашего героя было взваливать на присутствующихъ вину остальной публики. Среди немногихъ, но внимательныхъ слушателей, онъ игралъ такъ же хорошо, еще лучше, чѣмъ при полной залѣ.

По просьбѣ своихъ друзей Моцартъ игралъ на органѣ въ церкви св. Ѳомы. Мѣсто кантора (учителя музыки и капельмейстера) въ школѣ при этой церкви, мѣсто, прославленное тѣмъ, что оно нѣкогда принадлежало Себастіану Баху, въ описываемое нами время занималъ старый почтенный Долесъ, ученикъ Баха. Игра Моцарта произвела на него неописуемое впечатлѣніе. «Мнѣ казалось», говорилъ онъ, «что старикъ Бахъ всталъ изъ гроба». Долесъ привязался сильно къ артисту, игра котораго въ первый разъ въ теченіи сорока лѣтъ соперничала съ славными воспоминаніями прошлаго. Признательность старика заставила его искать случая на дѣлѣ выразить ее Моцарту. Такой случай представился. Въ то время произведенія Баха были очень мало распространены. Моцартъ самъ, изучавшій ихъ всю жизнь, зналъ, кажется, одні фуги и прелюдіи для органа и клавесина, а не вокальные произведенія великаго патріарха нѣмецкой музыки. Вслѣдствіе этого, Долесъ заставилъ своихъ учениковъ исполнить мотетъ для двухъ хоровъ «Singet dem Herrn ein neues Lied», не говоря Моцарту, чье это сочиненіе. «Съ первыхъ же тактовъ онъ былъ пораженъ и воскликнулъ: «Что это такое?» и вся его душа обратилась въ слухъ. Когда мотетъ былъ конченъ, его лицо просіяло и онъ сказалъ: «Вотъ наконецъ гдѣ есть чему поучиться». Ему сказали, что церковь Св. Ѳомы обладаетъ цѣлою коллекціей мотетовъ Баха и хранить ихъ какъ святыню. «Это хорошо! это очень хорошо; посмотримъ ихъ!» Мотетовъ не было въ партитурѣ и ихъ ему принесли въ отдѣльныхъ партіяхъ. Для наблюдателя было наслажденіемъ видѣть, съ какою поспѣшностью

Моцартъ устроился среди этихъ разрозненныхъ листковъ, положивъ на колѣна и на стулья то, чего не могъ держать въ рукахъ; онъ, казалось, забылъ весь свѣтъ и всталъ только когда просмотрѣлъ все, что тутъ было Баха. Онъ попросилъ копій и получилъ ихъ, какъ самый драгоценный даръ, который ему можно было сдѣлать. Мнѣ кажется, что люди хорошо знающіе произведенія Баха, могутъ найти въ Реквиемѣ Моцарта и въ особенности въ большой фугѣ «Christe eleison» отраженіе изученія, оцѣнки и пониманія этого стараго контрапунктиста»⁶¹.

Моцартъ долженъ былъ на нѣсколько дней уѣхать въ Дрезденъ и потомъ вернуться въ Лейпцигъ. «Наканунѣ отъѣзда онъ ужиналъ у Долеса, не могшаго скрыть своей печали въ моментъ разставанія. «Богъ знаетъ», сказалъ онъ, «увидимся ли мы когда нибудь. Дайте намъ нѣсколько строчекъ вашего сочиненія». Моцартъ, вообще довольно равнодушный по части прощаній, улыбнулся, слыша это сентиментальное желаніе и вмѣсто того чтобы садиться за сочиненіе, хотѣлъ пойти лечь спать. Потомъ раздумать и сказать: «Ну, папаша, скорѣй бумаги». Онъ писалъ 5 или 6 минутъ, разорвалъ листъ бумаги посрединой и далъ одну половину отцу, другую — сыну (Долеса). На первой былъ трехголосный канонъ въ половинныхъ нотахъ и безъ текста. Канонъ былъ удивителенъ и нолонъ грустнаго настроенія. Вторая половина тоже представляла канонъ безъ словъ, только восьмыми. Попробовавъ его, мы нашли его очень забавнымъ и также хорошо сдѣланнымъ, какъ первый. Къ великой нашей радости оказалось, что оба канона можно нѣтъ вмѣстѣ. «Теперь текстъ», сказалъ Моцартъ. Онъ написалъ на первой половинѣ: «Lebet wohl, wir sehn uns wieder» (прощайте, мы еще увидимся). На второй: «Heult noch gar wie alte Weiber» (не ревите какъ старыя бабы). Съ этими словами экспромтъ былъ спѣтъ *da capo* 6-ю голосами, и я не сумѣю передать, какое комическое и вмѣстѣ глубоко-потрясающее впечатлѣніе эта вещь произвела на насъ и, какъ мнѣ показалось, на самого автора. Онъ какимъ то дикимъ тономъ сказалъ: «Прощайте, дѣти!» и скрылся.

Рѣшить, послѣ выпивки, въ теченіи 5 или 6 минутъ, задачу сочиненія шестиголоснаго канона, усложненную передачей разомъ двухъ настроеній, шутливаго и серіознаго, сближеніемъ слезъ и смѣха — вотъ подвигъ превосходящій вѣроятіе... Но наша вѣра въ Моцарта достаточно укрѣплена другими примѣрами, не менѣе удивительными, и мы можемъ смѣло допустить и настоящій фактъ.

Обѣщаніе, заключенное въ канонѣ, вскорѣ осуществилось. Моцартъ вернулся къ своимъ Лейпцигскимъ друзьямъ. Они всѣ сходились въ домъ Долеса. Однажды, когда зашла рѣчь о современникахъ, начали обсуждать достоинства одного музыканта, извѣстнаго своимъ талантомъ къ комической оперѣ, но занимавшаго гдѣ-то должность церковнаго композитора⁶². Долесь живо возсталъ противъ часто повторяемой Моцартомъ фразы объ немъ: *Во всемъ этомъ ровно ничего нѣтъ*. «А я», возразилъ Долесь съ возрастающимъ жаромъ, «держу пари, что вы мало знаете сочиненія этого композитора». — Вы выиграли, панаша, но это и не необходимо. Никогда, видите ли, такой человѣкъ не сдѣлаетъ ничего хорошаго въ этомъ родѣ. У него нѣтъ ни одной мысли. Ахъ, если бы Богъ меня поставилъ на его мѣсто, въ его церкви, во главѣ такого оркестра! — «Ну, такъ я же вамъ покажу,» отвѣчалъ Долесь, «одну мессу, которая васъ помирить съ этимъ сочинителемъ». Моцартъ взялъ мессу и на другой день вечеромъ принесъ ее. — «Ну, что вы теперь скажете?» — «Я скажу что это можно слушать, но не въ церкви. Вы на меня не разсердитесь, господа, если я измѣнилъ текстъ до Credo? Впечатлѣніе отъ этого будетъ лучше; но только не читайте стиховъ до цѣнія. ну! за дѣло!» Онъ сѣлъ за инструментъ, раздавъ намъ вокальныя партіи. Мы пѣли чтобы ему доставить удовольствіе; онъ аккомпанировалъ. Никогда месса не была исполнена такъ пошутовски. Представьте себѣ съ одной стороны Долеса, поющаго партію контральто, которую онъ отлично передавалъ, хоть и покачивалъ головой, находя свое участіе въ этой продѣлкѣ неприличнымъ, съ другой же стороны Моцартъ, всѣ десять пальцевъ котораго были заняты передачей партіи трубъ и литавръ, которыми партитура была наполнена. «Ну что, господа? Развѣ это не лучше съ новымъ

⁶¹ Позже многіе видѣли въ этой фугѣ отраженіе вліянія Генделя. Мы со временемъ рассмотримъ этотъ вопросъ.

Прим. автора.

⁶² Рохлицъ не называетъ композитора, но, кажется, рѣчь идетъ о Науманѣ. Прим. автора.

текстом?» А въ текстѣ, въ блестящемъ Allegro, вмѣсто *Kyrie eleison* онъ поставилъ: «Hohl's der Geyer, das geht flink» (чортъ подери, вотъ такъ полетѣли!) а въ финальной фугѣ вмѣсто Cum sancto Spiritu in Gloria Patris читались слова: «Das ist gestohlen Gut, ihr Herrn, nehmt's nicht übel! (Это ворованное добро, господа, не взыщител!)» Въ его характерѣ было переходить изъ одной крайности въ другую. Послѣ проявленія этой безумной веселости, когда Моцартъ продолжалъ еще, говорить съ нами въ шутовской формѣ, онъ совершенно неожиданно подошелъ къ окну и, по своей всегдашней привычкѣ, сталъ стучать пальцами по подоконнику, какъ будто играя на клавесинѣ, пересталъ принимать участіе въ нашемъ разговорѣ и задумался. А мы, не переставая, но уже въ болѣе серіозномъ тонѣ, продолжали говорить о церковной музыкѣ. Какая жалость, сказалъ одинъ изъ собесѣдниковъ, что столько великихъ музыкантовъ, въ особенности въ прошломъ, имѣли ту же судьбу, что и великіе старые живописцы — посвящать громадныя силы своего генія такимъ бесплоднымъ и убивающимъ воображеніе сюжетамъ, какъ сюжеты религіозныя. — Совершенно измѣнившись при этихъ словахъ, Моцартъ обернулся. «Вотъ», сказалъ онъ «болтовня артиста, какую часто приходится слышать! Можетъ быть, для васъ, *просвѣщенныхъ* протестантовъ, какъ вы себя называете, въ этомъ есть доля правды, потому что у васъ религія въ головѣ, а не въ сердцѣ, какъ у насъ. Вы не чувствуете, какая сила въ «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem». Но кому, какъ мнѣ, съ самаго нѣжнаго возраста пришлось войти въ таинственное святилище нашей религіи, когда съ душой, потрясенной смутными стремленіями къ небу, приходилось съ восторгомъ слушать божественную службу и выходить изъ церкви съ облегченною и окрѣпшею душой, считая счастливыми тѣхъ кто, преклонивъ колѣна, причащались подъ трогательные звуки Agnus Dei, а во время причастія музыка, тихая и радостная, говорила какъ-бы изъ глубины ихъ сердецъ «Benedictus qui venit in nomine Domini!» — Это совсѣмъ другое дѣло! Все это, правда, испаряется потомъ среди свѣтской жизни, но когда приходится выражать въ музыкѣ эти божественныя слова, слышанныя тысячу и тысячу разъ, все это — по крайней мѣрѣ для меня — снова возвращается и потрясаетъ меня до глубины души!» — Рохлицъ ручается только за смыслъ этихъ словъ; подлинныя выраженія успѣли изгладиться изъ его памяти. Затѣмъ Моцартъ разсказалъ нѣкоторыя сцены своего дѣтства. Съ особенною любовью остановился онъ на анекдотѣ о томъ, какъ императрица Марія-Терезія поручила ему, четырнадцатилѣтнему мальчику, сочинить Te Deum. «Что я испыталъ тогда, что я испыталъ, Боже мой!» восклицать онъ нѣсколько разъ. «Нѣтъ, такія минуты никогда не возвращаются! Трепльнясь въ пустотѣ обыденной жизни и потомъ»... Эту неоконченную фразу онъ произнесъ съ горечью. Потомъ наполнилъ стаканъ и много пилъ; больше отъ него нельзя было добиться путнаго слова.»

Нашъ путешественникъ не могъ похвастаться хорошими денежными дѣлами въ Лейпцигѣ. Въ моментъ выѣзда къ нему входитъ настройщикъ, съ которымъ надо было расплатиться. Этотъ человѣкъ занкался. — «Что вамъ нужно, старый пріятель?» — Ва-а-ше величество ... я хотѣлъ сказать, господинъ ка-а-пельмейстеръ его величества... Я сюда приходилъ нѣсколько разъ; д-д-дѣла плохи; полагаю, что талеръ не будетъ дорого... — «Какъ? талеръ? Нѣтъ, пусть не говорятъ, что такой хорошій человѣкъ напрасно ходилъ ко мнѣ изъ-за талера. На-те». Онъ положилъ въ дрожащую руку испугавшагося старика нѣсколько дукатовъ... — Ваа-а-ше Величество... я хотѣлъ сказать... — «Прощайте, старый пріятель, будьте здоровы».

Я не знаю источника этого анекдота, совершенно носящаго характеръ Моцарта. Но здѣсь есть серіозное обстоятельство, требующее разъясненія: это титулъ капельмейстера, употребляемый занкой. Моцартъ, какъ мы видѣли, былъ безъ мѣста, но декретомъ 1787 года былъ пожалованъ титуломъ композитора двора его имп. и кор. величества съ жалованіемъ въ 800 флориновъ и безъ всякихъ обязанностей. Дворъ никогда не давалъ ему порученій, связанныхъ съ этимъ почетнымъ званіемъ, такъ что Моцартъ говаривалъ о своемъ жалованіи: «Слишкомъ много за то, что я дѣлаю, и слишкомъ мало за то, что могъ бы дѣлать».

Пріѣхавъ въ Берлинъ, въ часъ, когда начинаются спектакли, нашъ герой узнаетъ, что въ этотъ вечеръ даютъ *Похищеніе изъ Серала*. Онъ сѣвшій туда, не давъ себѣ труда даже переодѣться. Его мѣсто въ глубинѣ партера. Онъ слушаетъ, слушаетъ и черезъ нѣсколько минутъ забываетъ все вокругъ и начинаетъ думать вслухъ. Въ этомъ мѣстѣ пѣвецъ умно передалъ свою фразу, здѣсь не

тотъ ритмъ, дальше испортили текстъ не имѣющимъ смысла добавленіемъ. Сначала у нашего композитора одобреніе и критика выражаются только жестомъ и ворчаніемъ, но вскорѣ музыкальная лихорадка становится силой. Онъ подвигается впередъ и пробирается къ оркестру, толкая сосѣдей, забывая извиниться, напѣвая сквозь зубы мотивы произведенія, которымъ онъ въ воображеніи дирижируетъ, и испуская при каждой ошибкѣ энергическое словцо, въ которомъ выражаетъ свое неудовольствіе. Всѣ начинаютъ слѣдить за оригинальнымъ господиномъ тщедушнаго вида, въ старомъ сюртукѣ, позволяющимъ себѣ такое странное поведеніе. Нѣкоторые въ лицо смѣются надъ нимъ, другіе, болѣе меломаны, сердятся. Уже начинаютъ поговаривать о томъ, чтобы вывести нахала, смѣющаго мѣшать представленію оперы Моцарта. Онъ же ничего не слышитъ и не видитъ кромѣ оркестра и сцены. Наступаетъ арія Педрилло «Frisch zum Kampfe». Оттого ли, что партіи были невѣрно переписаны или просто по ошибкѣ, вторыя скрипки берутъ *ré* дѣзъ, вмѣсто простаго *ré* помѣщеннаго въ гармонизаціи припѣва «Nur ein feiger Tropf verzagt». При этой варварской нотѣ, рѣжущей ухо композитора⁶³, онъ не выдерживаетъ и кричитъ во все горло: Проклятье! берите *ré*! Пусть судятъ о впечатлѣніи этого восклицанія. Оркестръ оборачивается; человѣкъ въ старомъ пальто узнавъ. Извѣстіе о его присутствіи распространяется по всему театру съ быстротой молніи, изъ партера въ ложы, изъ оркестра на сцену. Большая тревога за кулисами. Пѣвица, поющая партію Блонды, объявляетъ, что она не кончитъ роли; уже готовится анонсъ о внезапной болѣзни. Въ этой суматохѣ дирижеръ оркестра обращается къ уже узнанному автору. Моцартъ идетъ на сцену и подходя къ сконфуженной пѣвицѣ говоритъ: «Что за глупости, сударыня! вы очень, очень хорошо пѣли, и чтобы вы пѣли еще лучше въ другой разъ, я самъ пройду съ вами роль.» Эта любезность, и обѣщаніе спасли дилеттантовъ отъ опасности не дослушать оперы.

На другой день весь Берлинъ зналъ о пріѣздѣ Моцарта. Представленный ко двору и по заслугамъ принятый государемъ, любившимъ музыку не меньше Іосифа II-го, но гораздо болѣе щедрымъ къ музыкантамъ, Моцартъ могъ воспользоваться его крайне милостивымъ обращеніемъ. Не проходило дня, чтобы за нимъ не посылали изъ дворца съ приглашеніемъ въ апартаменты его величества, то за тѣмъ чтобы играть одному, то чтобы играть квартеты съ нѣкоторыми членами королевской капеллы. Фридрихъ-Вильгельмъ II хотѣлъ знать его мнѣніе объ этой капеллѣ, одной изъ первыхъ въ Европѣ. Моцартъ отвѣтилъ: «Она обладаетъ самымъ многочисленнымъ на свѣтѣ собраніемъ виртуозовъ; я никогда не слышалъ такого исполненія квартетовъ; но когда всѣ эти господа вмѣстѣ, они бы могли играть лучше.» Восхищенный этою откровенностью король сказалъ ему: «Останьтесь у меня, тогда эти господа будутъ лучше играть. Я вамъ предлагаю 3000 талеровъ.» Три тысячи талеровъ для человѣка имѣвшаго вѣрныхъ 800 флориновъ! — Кромѣ того слова короля заставляли предположить, что ему предназначалось мѣсто перваго капельмейстера — должность, о которой онъ такъ давно мечталъ! Наконецъ нашелся нѣмецкій государь, достаточно любившій славу отчизны, чтобы заплатить долгъ Германіи, призывая къ своему двору самаго великаго національнаго артиста. Никогда никто не угадаетъ отвѣтъ Моцарта на это предложеніе. «Могу ли я покинуть моего добраго повелителя? сказалъ онъ тронутый. Король, знавшій, что этотъ добрый повелитель оставлялъ его чуть не безъ куска хлѣба, самъ былъ очень растроганъ этимъ отвѣтомъ. Его величество прибавилъ: «Подумайте хорошенько; я сдержу слово, хотя бы вы одумались черезъ много времени» (Nach Jahr und Tag). Моцартъ никогда не одумался.

Истина можетъ иногда казаться неправдоподобною. Но можемъ ли мы усомниться въ фактѣ? Его сообщаетъ Ниссенъ, говоря отъ имени своей жены. Вотъ что онъ добавляетъ: «Король разсказать затѣмъ этотъ разговоръ разнымъ лицамъ, между прочимъ вдовѣ Моцарта, когда она послѣ смерти мужа пріѣхала въ Берлинъ, гдѣ ей много помогли покровители покойнаго.»

Итакъ этотъ разговоръ былъ разсказанъ королемъ вдовѣ Моцарта. И подлинность его,

⁶³ Въ данномъ случаѣ не было *фальшивой* ноты или музыкальной нечѣпости. Моцартъ очень тонко и изящно употребилъ трезвучіе въ предѣлахъ лада (h-d-fis) вмѣсто доминантоваго трезвучія Е-моль со вводнымъ тономъ (*Die Entführung aus dem Serail*, стр. 169 большого брейткопфовскаго изданія.) Но можно было взять и h-dis-fis, и такой оборотъ едва ли не болѣе согласенъ со стилемъ второй половинны прошлаго столѣтія. Ошибка здѣсь, по всей вѣроятности, была плодомъ поправки, сдѣланной капельмейстеромъ, принявшимъ за опіску то, что составляло тонкую подробность и выходило изъ обычной колѣн.

вслѣдствіе этого, заподозрить невозможно.

Ниссенъ, приводя этотъ разговоръ, говоритъ, что императоръ вознаградилъ преданность Моцарта дарованіемъ ему жалованія въ 800 флориновъ. Но почтенный біографъ проглядѣлъ цифры годовъ. О пожалованіи ему пенсіи Моцартъ, по приводимому самимъ Ниссеномъ письму, сообщаетъ сестрѣ въ 1787 г., а разговоръ съ королемъ происходилъ въ 1789 году!

ГЛАВА XIX.

1789 1791.

Бѣдность біографическихъ матеріаловъ становится крайнею къ періоду между этими двумя годами. Мы можемъ дать только числа нѣкоторыхъ событій и произведеній.

Возвратившись изъ своей экскурсіи въ Іюнь 1789 г. Моцартъ успѣшилъ выразить признательность королю Прусскому, сочинивъ для его величества струнный квартетъ съ партіей концертирующаго віолончеля (D-dur). Два другіе въ томъ же родѣ были сочинены позже. Король въ благодарность прислать ему табакерку и сотню золотыхъ.

Въ началѣ 1790 года Моцартъ написалъ для италіанскаго театра въ Вѣнѣ *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti*, комическую оперу въ 2 актахъ. Мы не имѣемъ никакихъ подробностей о первомъ представленіи этой оперы, изъ чего можно заключить, что она не имѣла успѣха. Если недостатокъ *Свадьбы Фигаро*, какъ опернаго сюжета заключался въ избыткѣ ума, за то текстъ *Così fan tutte* представлялъ такой избытокъ глупости, что равнаго ему трудно найти во всей литературѣ италіанскихъ оперъ XVIII вѣка. Если Моцарту удалось своею музыкой вложить такъ много чувства въ піесу Бомарше, не имѣвшую его совсѣмъ, то онъ могъ еще легче вложить умъ и остроуміе своей музыки въ фарсъ лишенный всякаго смысла, но не лишенный лирическихъ положеній и комизма, гораздо болѣе опернаго чѣмъ комизмъ *Фигаро*. Въ концѣ концовъ *Così fan tutte*, какъ текстъ, стоило *Свадьбы Фигаро*. И тотъ и другой сюжетъ были приняты Моцартомъ изъ покорности, первый — императору, второй — пуждѣ.

Никогда, дѣйствительно, положеніе финансовъ Моцарта не было въ болѣе плачевномъ состояніи, какъ во время кончины Іосифа II-го случившейся 20 Февраля 1790 года. Преслѣдуемый кредиторами, онъ, чтобы убѣжать отъ *надоедливой толпы*, поѣхалъ въ Франкфуртъ, гдѣ германскіе курфюрсты собрались, чтобы назначить новаго императора. Отъ Франкфурта до Мюнхена вездѣ принимаемый съ восторгомъ, лаской и почетомъ, онъ все-таки оставался безъ копѣйки денегъ. Такъ, по крайней мѣрѣ, можно понять изъ его переписки съ женой во время этого путешествія.

Собственноручный каталогъ произведеній Моцарта⁶⁴ бывшій моимъ единственнымъ руководителемъ сквозь пустыню этой главы, показываетъ, что нашъ герой вернулся домой къ концу 90 года. За сентябрь, октябрь и ноябрь мѣсяцы въ этомъ каталогѣ не обозначено ничего. Это было время его путешествія, а въ декабрѣ мы находимъ обозначеніе большаго D-dur'наго квинтета для двухъ скрипокъ, двухъ альтовъ и віолончеля. Старшіе братья его, квинтеты C-dur и G-moll, родились въ 1787 г. за нѣсколько мѣсяцевъ до *Донъ-Жуана*.

⁶⁴ Начатый въ 1784 г. съ указаніемъ тамъ cadaго произведенія, веденный до 15 Ноября 1791 г. и изданный въ 1805 году издателемъ Андре въ Оффенбахѣ. *Прим. автора.*

ГЛАВА XX.

1791.

Вторая половина послѣдняго года жизни Моцарта была временемъ сверхчеловѣческой плодовитости и небесныхъ вдохновеній, которыя одни могли бы прославить самую продолжительную дѣятельность другаго музыканта. Онъ почти одновременно, между половиной іюля и половиной ноября создалъ *Волшебную Флейту*, *Титу* и Реквиемъ. Къ счастью, у насъ нѣтъ недостатка въ біографическихъ матеріалахъ за это время.

Жилъ тогда въ Вѣнѣ одинъ оригиналь, по имени Шиканедеръ — антрепренёръ, актеръ, поэтъ, либреттистъ, хореографъ и музыкальный композиторъ трагико-комико-лирико-танцевальной труппы, состоявшей подъ его руководствомъ. Человѣкъ этотъ былъ неистощимъ въ изысканіи средствъ существованія, не очень чистъ въ своихъ продѣлкахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ добрейшій малый. Положеніе дѣлъ его труппы было въ эту пору отчаянное; ей вмѣстѣ съ директоромъ оставалось только погибнуть. Но Шиканедеръ былъ поэтъ, и притомъ такой, который умѣлъ устраивать дѣла въ дѣйствительной жизни такъ же искусно, какъ и происшествія комической піесы. Катастрофу, угрожавшую полнымъ раззореніемъ, онъ ухитрился повернуть такъ, что его карманы наполнились золотомъ и имя его сдѣлается не только знаменитымъ, но безсмертнымъ. Для этого надо только содѣйствіе короткаго и преданнаго друга. За этимъ дѣло не станетъ. Шиканедеръ былъ Пиладомъ всѣхъ Орестовъ, которые были въ состояніи предложить ему объѣдъ и бутылку вина. И то и другое онъ ежедневно могъ получать у Моцарта. Онъ изучилъ его характеръ до тонкости. Состроивъ самую мрачную мину, какъ будто для роли Лира, онъ является къ великому композитору и съ паѳосомъ излагаетъ ему критическое положеніе, въ которомъ находится со своею труппой и изъ котораго его можетъ вывести одинъ онъ, Моцартъ.

«Чѣмъ же я могу быть вамъ полезенъ?» — Напишите для моего театра оперу совсѣмъ въ современномъ вкусѣ вѣнцева, Вы можете тамъ подпустить и серіозной музыки; но главное, чтобы она была совсѣмъ во вкусѣ толпы всѣхъ классовъ общества. Я беру на себя составленіе текста, декораций и проч... — «Хорошо, я согласенъ.» — Какое же вознагражденіе вы съ меня потребуете? — «Да у васъ нѣтъ ни копѣйки. Вотъ что: такъ какъ я хочу помочь вамъ выйти изъ затруднительнаго положенія, но съ другой стороны и самъ не могу работать даромъ, то я вамъ предлагаю слѣдующее. Я вамъ отдаю мою партитуру; вы мнѣ за нее дадите что хотите, но съ условіемъ что вы никому не позволите ее переписывать. Если опера будетъ имѣть успѣхъ, я вознагражу себя, продавая партитуру другимъ театрамъ». Можно себѣ представить съ какимъ восторгомъ и заявленіями вѣрности въ исполненіи обѣщаній былъ заключенъ торгъ попавшимъ въ тиски антрепренёромъ. Моцартъ принялся за работу; онъ работалъ день и ночь, въ томъ родѣ, какъ хотѣлъ Шиканедеръ, причемъ доводилъ свою доброту до того, что нѣсколько разъ передѣлывалъ мѣста, не удовлетворявшіе этого строгаго судью. Впрочемъ ничего другаго не оставалось дѣлать, потому что въ случаѣ упрямства Моцарта, Шиканедеръ самъ бы передѣлалъ эту музыку, — какъ онъ поступалъ не разъ съ другими композиторами, и дополнилъ бы ее своими собственными сочиненіями! *Волшебная Флейта* имѣла успѣхъ колоссальный, безпримѣрный, страшно быстро распространившійся. Вѣнскіе дилетанты еще не всѣ перевидали ее, какъ уже она дѣлала полнѣйшіе сборы почти во всѣхъ театрахъ главныхъ городовъ Германіи. И ни одинъ изъ этихъ театровъ не обращался къ Моцарту за позволеніемъ поставить его оперу! Произведеніе обогащавшее копистовъ, не говоря уже объ антрепренерахъ и исполнителяхъ, не принесло ничего или почти ничего своему создателю! Что же сдѣлать Моцартъ узнавъ о продѣлкахъ своего друга Шиканедера? «Негодяй!» (der Lump!) воскликнулъ онъ и на другой же день по прежнему объѣдалъ съ нимъ у себя дома.

Между моими читателями нѣтъ такого, который не знаетъ бы исторіи *Реквіема*. Она была разсказана въ тысячѣ варіантовъ, напечатана въ тысячѣ сочиненій. Она познакомила съ именемъ Моцарта массу почтенныхъ лицъ, слишкомъ серьезныхъ, чтобы заниматься такими пустяками какъ музыка, но любящихъ тѣмъ не менѣе позабавиться чтеніемъ загадочныхъ, чудесныхъ исторій. Незнакомецъ въ черномъ плащѣ, его три торжественныя появленія, изъ коихъ послѣднее совпадаетъ со смертію нашего героя, непроницаемая тайна, скрывающая его отъ всѣхъ позднѣйшихъ поисковъ — все это составило родъ легенды, которой сорокъ лѣтъ извѣстности и всеобщей вѣры по видимому обезпечили законную давность. Но для истины нѣтъ законнаго срока, и въ наше время біографъ, вмѣсто того чтобы разсказывать сказки о привидѣніяхъ, принужденъ вдаваться въ лабиринтъ ничтожныхъ, прозаическихъ фактовъ, гдѣ все туманно, невѣрно, противорѣчиво и лживо. Таинственный посланникъ, увы, исчезъ! онъ исчезъ при слѣдствіи, возбужденномъ Готфридомъ Веберомъ, какъ исчезаютъ при первыхъ лучахъ зари.

Знаменитое препирательство о подлинности и происхожденіи *Реквіема* занимало съ 1826 года, много музыкальных литераторовъ и писателей-меломановъ въ Германіи. Многіе изъ моихъ читателей, безъ сомнѣнія, слышали о спорѣ, но мало кто изъ моихъ соотечественниковъ, я думаю, видѣлъ документы этого продолжительнаго процесса. Моя обязанность познакомить ихъ съ этимъ дѣломъ, потому что многіе вопросы, породившіе пренія, по до сихъ поръ нерѣшенные, отнынѣ составляютъ необходимую принадлежность біографіи Моцарта. Это будетъ предметомъ послѣдней главы перваго тома, главы въ видѣ приложенія и, предупреждаю читателя, самой скучной для чтенія, какъ она была самою скучною и трудною для составленія.

Впрочемъ, сколько мнѣ извѣстно, ни одно свидѣтельство, ни одно доказательство не уничтожило первоначальнаго преданія о происхожденіи *Реквіема*, преданія которое вдова Моцарта, исключивъ изъ него элементъ чудеснаго, воспроизвела въ книгѣ изданной подъ ея наблюденіемъ. Мы пока примемъ ея разсказъ, какъ самый вѣрный, хотя не во всѣхъ, то по крайней мѣрѣ въ главныхъ подробностяхъ, за руководство въ исторіи послѣднихъ дней жизни нашего героя. Въ приложеніи же мы разсмотримъ, что въ немъ есть двусмысленнаго и даже прямо противорѣчащаго истинѣ.

Моцартъ работать надъ *Волшебною флейтой*, когда онъ получилъ анонимное письмо, въ которомъ ему заказывалась музыка для заукокойной обѣдни съ просьбой назначить цѣну и срокъ окончанія труда. «Такъ какъ онъ ничего не предпринималъ, не посоветовавшись съ женою, то онъ сообщилъ ей о странномъ письмѣ и въ то же время выразилъ желаніе попробовать свои силы въ этомъ родѣ сочиненій, тѣмъ болѣе, что высоко-патетическій церковный стиль всегда былъ его любимѣйшимъ предметомъ изученія. Жена ему посоветовала принять заказъ и Моцартъ письменно отвѣтилъ, что берется написать *Реквіемъ* за извѣстную сумму; что онъ не можетъ назначить срока окончанія, но хотѣлъ бы знать куда послать работу, когда она будетъ окончена. Черезъ нѣсколько времени тотъ же посланный вернулся и принесъ не только назначенную сумму, но также обѣщаніе большаго увеличенія гонорара въ день, когда партитура будетъ доставлена, «за то», сказалъ онъ, «что композиторъ былъ такъ скромнъ въ своихъ требованіяхъ». Онъ прибавилъ, что Моцартъ могъ не торопиться, но не долженъ былъ пытаться узнать имя заказчика: всѣ его розыски по этому поводу были безуспѣшны.

«Въ это время Моцартъ получилъ изъ Праги и принялъ почетное порученіе написать оперу «*La Clemenza di Tito*» къ торжеству коронованія императора Леопольда. «Въ моментъ отъѣзда, когда онъ сажался въ карету вмѣстѣ съ женой, таинственный посланный показался опять, какъ привидѣніе, и, дергая г-жу Моцартъ за платье, спросилъ, что дѣлается съ *Реквіемомъ*. Моцартъ извинился, ссылаясь на неизбежность путешествія въ Прагу, а также на невозможность предупредить таинственнаго заказчика по неизвѣстности его адреса, причемъ, если заказчикъ согласится ждать, обѣщавъ тотчасъ по возвращеніи приняться за окончаніе работы. Посланный казался вполне удовлетвореннымъ этимъ отвѣтомъ.»

Вотъ слово въ слово показаніе г-жи Ниссенъ относительно происхожденія *Реквіема*. Оно очень просто, очень естественно и только немного лаконично; какъ мы уже говорили, ни одно изъ собранныхъ Веберомъ другихъ свидѣтельскихъ показаній, его не опровергаетъ. Моцартъ, —

здоровіе котораго очень ослабло, когда онъ началъ писать *Волшебную флейту*, — пріѣхаль въ Прагу совершенно больной и истощенный непомѣрностью труда, не прекращавшагося-же во время дороги. *La Clemenza di Tito* успѣла подвинуться вмѣстѣ съ нимъ во время пути. Онъ закончилъ эту оперу въ восемнадцать дней.

Друзья Моцарта съ безпокойствомъ слѣдили за его блѣдностью, за потухшими глазами и отпечаткомъ страданія, лежавшемъ на всѣхъ чертахъ его лица, но они и не подозрѣвали, насколько болѣзнь была серьезна. Моцартъ выходилъ; его видѣли работающимъ, дирижирующимъ на репетиціяхъ, веселящимся, какъ ни въ чемъ не бывало. Вечера онъ проводилъ въ сосѣднемъ кафе за билліардомъ. Онъ страстно любилъ эту игру. Однажды, въ самый разгаръ партіи, онъ началъ пѣть про себя *hum, hum, hum* въ нѣсколько пріемовъ. Когда приходилъ чередъ партнера, Моцартъ вынималъ клочекъ бумажки изъ кармана, заглядывалъ въ нее и потомъ, игралъ все напѣвая свое *hum, hum*. Это продолжалось повторяться ежедневно, дня два или три; наконецъ однажды онъ сказалъ своимъ друзьямъ: «Теперь пойдемте слушать» и сыгралъ имъ прелестный квинтетъ перваго акта *Волшебной флейты*. Онъ его сочинилъ во время игры и начальныя слова именно «*hum, hum*»: они изображаютъ кратковременную нѣмоту Папагено, постигшую его за ослушаніе феямъ. А въ это же время Моцартъ съ невѣроятною быстротою дописывалъ *Tita*. Такимъ образомъ въ одной и той же головѣ раздавались разомъ кокетливыя фразы трехъ фей и патетическія восклицанія Вителліи, смѣшная болтовня человѣка-птицы и крики ужаса и отчаянія, испускаемые римлянами при видѣ Капитолія въ пламени и любимаго ими цезаря падающаго отъ злодѣйской руки; и эти творенія-близнецы — я хочу сказать квинтетъ *Волшебной флейты* и финалъ *Милосердія Tita* — занимаютъ двѣ противоположныя крайности опернаго искусства; и та и другая картина — самага высокаго, неподражаемаго совершенства; и въ Моцартъ все-таки былъ не болѣе какъ человѣкъ! Но зачѣмъ ему было такъ усложнять работы и безъ того утомительныя? Или Моцартъ уже зналъ, что надо торопиться? Необыкновенное волненіе, котораго онъ не могъ скрыть когда прощался съ друзьями въ Прагѣ, насъ заставляетъ предполагать, что это было такъ. Онъ даже заплакалъ, онъ, — всегда казавшійся такимъ равнодушнымъ при прощаніяхъ!

Милосердіе Tita заставило мало говорить о себѣ. Впечатлѣніе произведенное имъ было какъ бы поглощено громкими увеселеніями и празднествами коронаціи. Такъ должно было быть. Музыка обращается въ ничто, когда она перестаетъ быть для слушателя всѣмъ и обращается въ обязательную придачу къ удовольствіямъ другаго рода. Въ такихъ случаяхъ я предпочитаю самую плохую или, если хотите, самую тривиальную: тамъ она на своемъ мѣстѣ; разсѣянный слухъ только выигрываетъ не слыша.

ГЛАВА XXI.

1791.

По возвращеніи въ Вѣну, гдѣ его ожидали блестящій триумфъ, предложенія почетныхъ выгодныхъ мѣстъ, счастье примирившееся съ нимъ, а также — смерть, Моцартъ окончилъ свой популярнѣйшій шедевръ. Увертюра *Волшебной флейты* и священный маршъ, которымъ начинается второе дѣйствіе, были написаны за два дня до представленія, состоявшагося 30 сентября. *Милосердіе Тита* было дано въ первый разъ 6-го числа того же мѣсяца.

Такимъ образомъ съ 30 сентября (всякій день этой поры уже имѣетъ огромную цѣну) Моцартъ, свободный отъ всѣхъ другихъ занятій, могъ всецѣло отдаться созданію Реквіема, заказаннаго незнакомцемъ. Уже впередъ вознагражденный и кромѣ того подстрекаемый «давнишнимъ желаніемъ написать что нибудь въ этомъ родѣ» онъ работалъ день и ночь съ неустанною энергіею, съ любовью, какой ему не внушало ни одно изъ его произведеній, и которой не могъ охладить даже увеличивавшійся недугъ. Припадки слабости, испытанные имъ во время писанія *Волшебной флейты* возобновились, а онъ и не помышлялъ о передышкѣ. Его усилія росли съ его слабостью и каждый день дурноты дѣлались болѣе частыми и угрожающими. Его жена, встревоженная этими симптомами не меньше чѣмъ мрачною меланхоліею, пожиравшею больного, хотѣла его разсѣять; она повезла его кататься въ Пратеръ въ одно чудное осеннее утро. Тамъ Моцартъ открылъ ей тайну Реквіема «*Я его пишу для самого себя*» сказалъ онъ со слезами. «*Очень немного дней осталось мнѣ прожить, я это слишкомъ чувствую. Меня отравили, навѣрное отравили*». Бѣдная женщина слушала эти слова и сердце ея сжалось. Она попробовала доказать ему неправдоподобность этихъ предположеній. Былъ призванъ докторъ, запретившій больному заниматься роковою партитурой. Моцартъ покорился и загрустилъ еще болѣе; онъ понималъ, что отдых не спасетъ его. И вотъ онъ сидитъ безвыходно дома и не смѣетъ работать. Въ то время, какъ вокругъ него воцарялись молчаніе и печаль, рядъ представленій *Волшебной флейты* приводилъ всю огромную Вѣну въ радостное волненіе. Все, что имѣло ноги, шло на это музыкальное празднество. На кассира сыпался золотой дождь; приносившіе ему деньги, казалось, приходили просить билетовъ, какъ величайшей милости. Въ залѣ какіе крики энтузіазма и радости! Какой отголосокъ по всей Германіи! А что тѣмъ временемъ дѣлаетъ создатель произведенія, обогащающаго столько, вносящаго столько чудныхъ минутъ въ жизнь каждаго слушателя? Его ищутъ въ оркестръ — другой за него дирижируетъ⁶⁵. Ищутъ въ залѣ — его тамъ нѣтъ. Одинокій и глядя на часы онъ воображеніемъ слѣдитъ за представленіемъ. «Теперь», говоритъ онъ себѣ, «первый актъ конченъ. Теперь поютъ клятву: *Die grosse Königin der Nacht*»... потомъ онъ думаетъ, что для него скоро все кончится, и глаза его съ ужасомъ отворачиваются отъ стрѣлки, которая, ему кажется, вдругъ начинаетъ двигаться быстрѣе.

Нѣсколько дней насильнаго отдыха, тѣмъ не менѣе, немного облегчили его. 15-го ноября онъ настолько себя хорошо почувствовалъ, что могъ написать маленькую кантату «Похвалу дружбѣ», которую у него просили для собранія масоновъ. Моцартъ былъ членомъ ихъ братства. Превосходное исполненіе этой вещи и успѣхъ ея нѣсколько оживили его. Онъ настойчиво сталъ просить, чтобы ему дали партитуру *Реквіема*. Жена, думая что онъ уже внѣ опасности, уступила его просьбѣ. Но какъ только онъ снова взялся за это твореніе смерти — всѣ его страданія и припадки, моральные и физическіе, вернулись съ такой силой, что всякая надежда на спасеніе утратилась. Борьба на этотъ разъ была непродолжительна и черезъ пять дней послѣ масонскаго празднества

⁶⁵ Моцартъ самъ дирижировалъ только двумя первыми представленіями, два дня подъ рядъ (О. Янъ IV 591 — 593).

Моцартъ былъ перенесенъ на постель, умирающій, но все еще занятый геніальными приготовленіями къ своимъ похоронамъ.

Когда Моцартъ, съ распухшими руками и ногами, съ тѣломъ пораженнымъ паралитическою неподвижностью, слегъ на свое послѣднее ложе, ему принесли его назначеніе на мѣсто капельмейстера собора Св. Стефана⁶⁶. Съ этимъ мѣстомъ, зависѣвшимъ отъ вѣнскаго магистрата, съ давнихъ временъ были связаны большое жалованіе и доходы. Вскорѣ также дирекціи большихъ Германскихъ театровъ, убѣжденные, наконецъ, въ необыкновенномъ дарованіи Моцарта сборами его послѣдней оперы, явились, соперничая другъ съ другомъ, предлагать выгодныя условія. Въ это же время изъ Пресбурга и Амстердама пришли письма отъ нѣкоторыхъ музыкальных издателей съ предложеніемъ періодически, на самыхъ выгодныхъ условіяхъ, доставлять музыкальныя сочиненія разнаго рода, музыкальныя *Miscellanies*, какъ сказать бы англичанинъ.

Узнавъ о всѣхъ этихъ благополучіяхъ, неожиданно, одно за другимъ, выпавшихъ на его долю, когда онъ умирать, Моцартъ воскликнулъ: «Какъ? именно теперь я долженъ умереть! Умереть, когда наконецъ могу жить покойно! — оставить мое искусство, когда, избавившись отъ спекуляторовъ и освободившись отъ рабства модѣ, мнѣ можно будетъ работать, какъ меня вдохновитъ Богъ и мое сердце! Покинуть мою семью, моихъ бѣдныхъ дѣтей, въ тотъ мигъ, когда я получилъ возможность лучше о нихъ заботиться! Развѣ я ошибся, сказавъ что пишу *Реквиемъ* для себя?» Въ теченіи двухъ недѣль онъ страдалъ жестоко; доктора называли его болѣзнъ воспаленіемъ мозга. Не смотря на муку онъ не измѣнилъ мягкости и ангельской добротѣ своей души. Онъ исполнѣ покорился волѣ Провидѣнія, хотя душа терзалась отъ горя. Моцартъ зналъ день своей смерти. Когда свояченица его, Софія Веберъ, пришла навѣстить его вечеромъ 6-го декабря, онъ сказалъ ей: «я очень радъ васъ видѣть; останьтесь эту ночь со мной; я хочу чтобы вы видѣли, какъ я умру.» И когда дѣвушка проговорила нѣсколько словъ надежды: «Нѣтъ, нѣтъ, напрасно. У меня на языкѣ уже вкусъ смерти; я чувю смерть, а кто поддержитъ Констанцу, если васъ не будетъ.» Софія побѣждала предупредить мать и тотчасъ вернулась. Она застала Зюсмейера⁶⁷ стоящимъ возлѣ умирающаго. Партитура *Реквиема* лежала полураскрытая на одѣялѣ. Перелиставъ ее и просмотрѣвъ каждую страницу глазами полными слезъ, Моцартъ далъ своему ученику тѣ указанія, тайна которыхъ, нынѣ схороненная въ двухъ могилахъ, должна была черезъ слишкомъ тридцать лѣтъ породить столько препираний и столько соблазна. Обратившись затѣмъ къ женѣ, Моцартъ ей велѣлъ скрывать его смерть, пока она не сообщитъ о ней Альбрехтсбергеру⁶⁸ «потому что ему», свазалъ онъ, «мое мѣсто принадлежитъ передъ Богомъ и передъ людьми.» Докторъ, пріѣхавшій въ это время, предписалъ холодныя компрессы; когда ихъ приложили къ горячей головѣ Моцарта, онъ отъ потрясенія потерялъ способность движенія и рѣчи. Но мысль продолжала жить въ немъ и проявилась еще разъ. Видно было какъ губы умирающаго и его блѣдныя щеки вздулись и глаза обратились къ Зюсмейеру; онъ какъ бы хотѣлъ подражать звуку литавръ; казалось, онъ наминалъ своему сотруднику предполагавшійся инструментальный эффектъ. Пробило полночь. Великая душа Моцарта взлетѣла къ Верховному Источнику свѣта и гармоніи.

⁶⁶ Разсказъ объ этомъ назначеніи принадлежитъ къ числу апокрифовъ. (О. Янъ III, 191, примѣч. 48). См. примѣчаніе въ концѣ тома.

⁶⁷ Францъ-Ксаверій Зюсмейеръ, род. въ Штейерѣ 1766, ученикъ Саліери и Моцарта, сопровождалъ творца *Волшебной Флейты* на его послѣднемъ путешествіи въ Прагу; говорятъ, что "сухіе" речитативы *Милосердія Тита*, для сокращенія времени, Моцартъ поручилъ написать ему (О. Янъ IV, 568). Онъ уже въ молодые годы обратилъ на себя вниманіе своими сочиненіями и въ 1792 г. получилъ мѣсто "придворнаго театральнаго капельмейстера". Между прочимъ онъ написалъ цѣлый рядъ оперъ для театра Шиканедера; О. Янъ упоминаетъ также о балетѣ его *Il Noce di Benevento*, съ успѣхомъ дававшемся въ Миланѣ, еще въ 1825 году. Зюсмейеръ, такъ же какъ и его учитель Моцартъ, умеръ молодымъ, въ 1803 году. Мы часто будемъ встрѣчаться съ его именемъ въ приложенномъ Улыбышевымъ къ настоящему тому "Изложеніи Полеміки о подлинности *Реквиема*".

⁶⁸ Одинъ изъ ученѣйшихъ теоретиковъ и профессоровъ композиціи, учитель Бетховена. Онъ дѣйствительно въ слѣдующемъ же году получилъ мѣсто Моцарта въ соборѣ Св. Стефана. *Прим. автора.*

ГЛАВА XXII.

1791.

На другой день, говоритъ Софія Веберъ, мы видѣли группы народа толпившіяся у оконъ покойнаго. Слышались стоны и рыданія; толпа оплакивала Моцарта какъ его оплакивала семья. «La sua vita era, così dire, una fortuna pubblica; una pubblica calamità la sua morte (Его жизнь, такъ сказать, была народнымъ счастьемъ; его смерть — народнымъ бѣдствіемъ)», сказали о Моцартѣ какой-то Итальянецъ.

Въ Прагѣ публичный трауръ принялъ размѣры доселѣ невиданные при оплакиваніи частнаго лица. Какъ только получилоcь горестное извѣстіе, всѣ музыканты единодушно сошлись въ желаніи отслужить заупокойную мессу въ приходской церкви Св. Николая. Для этого случая выбрали Реквіемъ Рёслера⁶⁹. Жители Праги приглашались печатными объявленіями. Въ день этого служенія, 14 декабря, раздался колокольный звонъ. Мгновенно ПЛОщадь (такъ называемая Итальянская) покрылась экипажами изъ которыхъ выходили всѣ знатные лица города въ глубокомъ траурѣ. Хотя церковь могла вмѣстить 4000 человекъ, но мѣста не хватило для всѣхъ желавшихъ почтить память великаго Моцарта. Среди церкви возвышался катафалкъ залитый огнями; 12 учениковъ гимназій, одѣтые въ крепь, стояли вокругъ. Въ оркестрѣ, которымъ дирижировать Штробахъ, было 120 человекъ музыкантовъ, отборный цвѣтъ музыкальной Богеміи. Эти люди, сыгравшіе въ первый разъ и притомъ съ листа увертюру *Донъ Жуана*, вложили въ исполненіе заупокойной мессы единодушіе и горячность передававшіяся отъ нихъ населенію цѣлой столицы. Когда была провозглашена вѣчная память тому, кто присутствовавшимъ далъ столько минутъ благороднаго наслажденія, слезы дружбы и благодарности полились вмѣстѣ. Такъ почтили память Моцарта въ Прагѣ. Чтò бы испытала эта публика, если бы вмѣсто музыки Рёслера она слышала лебединую пѣснь самого отошедшаго въ вѣчность композитора? Только его звуки должны бы были раздаваться въ этотъ день слезъ, *lacrymosa dies illa*. Моцартъ хорошо сознавалъ, что онъ одинъ быть въ состояніи передать въ музыкѣ выраженіе безконечной скорби, скорби равной потерѣ которую понесъ міръ. Только *Реквіемъ* Моцарта могъ утѣшить слушателей, оправдать эту кончину и предупредить грѣховный ропотъ противъ Провидѣнія, столь явно отразившагося въ великой судьбѣ этого человека.

Въ то время какъ въ Прагѣ воздавались эти почести покойному, семья его въ Вѣнѣ не знала на какія средства похоронить его. У нея даже не было достаточно денегъ чтобы купить отдѣльное мѣсто на кладбищѣ. Тѣло Моцарта было брошено и погребено въ общей могилѣ.

Нѣсколько иностранцевъ, бывшихъ въ Вѣнѣ, пожелало въ 1808 году узнать мѣсто, гдѣ поконится прахъ Моцарта. Имъ не могли его указать. Другіе покойники заняли уже эти могилы. Но что намъ за дѣло до мѣста погребенія трупа Моцарта? Развѣ мы его выберемъ чтобы на немъ построить памятникъ? Что касается меня, я бы предпочелъ тамъ видѣть цвѣтокъ. Вскормленный оплодотворяющимъ прахомъ великаго мастера, онъ былъ бы эмблемой музыкальных поколѣній,

⁶⁹ Вѣроятно Франца-Антоня Рёслера, принявшаго фамилію Розетти (род. 1750, ум. 1792) и бывшего капельмейстеромъ сначала у князя Эттингена-Валлерштейна, впослѣдствіи у герцога Мекленбургъ-Шверинскаго, въ Лудвигсбургѣ. Онъ въ сочиненіяхъ своихъ подражалъ Іосифу Гайдну, написалъ кромѣ упомянутаго реквіема двѣ ораторіи и множество камерной и оркестровой музыки, въ томъ числѣ и "характеристическую музыкальную картину" *Телемаха и Калипсо*. Его не слѣдуетъ смѣшивать съ Іосифомъ Рёслеромъ (род. 1773, ум. 1812), авторомъ многихъ оперъ и кантатъ, преимущественно на итальянскіе тексты. Такъ же какъ и его однофамилецъ, Іосифъ Рёслеръ смолodu былъ капельмейстеромъ и также какъ и онъ состоялъ на частной службѣ (у князя Лобковича). По поводу почестей, оказанныхъ памяти Моцарта въ Прагѣ, можно упомянуть что Вессели въ Берлинѣ и Каниахъ въ Мюнхенѣ сочинили по поводу его смерти похоронныя кантаты.

которыя одно за другимъ будутъ жить духовными богатствами Моцарта и никогда ихъ не истощать.

Изъ двухъ сыновей, оставшихся отъ Моцарта, младшій, Вольфгангъ Амедей Моцартъ, родившійся 26 Іюля 1791 г. выбралъ карьеру, которую ему какъ бы предназначало его имя. Онъ музыкантъ⁷⁰. Нѣмецкія газеты нѣсколько разъ упоминали о немъ, какъ о піанистѣ и композиторѣ съ талантомъ. Однажды, когда его отецъ игралъ, онъ закричалъ въ тонѣ исполняемой піесы. «Изъ этого выйдетъ Моцартъ» сказали нашъ герой смѣясь. Пророчество шуточное, на исполненіе котораго нельзя было надѣяться даже и тогда, если-бы ребенокъ имѣлъ счастье пользоваться преподаваніемъ отца.

Природа долго отдыхаетъ, прежде чѣмъ повторяетъ такія существа⁷¹. Она не дѣлаетъ даромъ исключеній своимъ неизмѣннымъ законамъ; она безъ нужды не умножаетъ такихъ чудесъ. При настоящемъ положеніи музыкальнаго искусства очень сомнительно, чтобы другой Моцартъ, т. е. новая всемірная музыкальная реформа была нужна. Если бы искусство композиціи погибло, то довольно Моцарта чтобы воскресить его во всемъ блескѣ и во всей красотѣ.

⁷⁰ Въ первый разъ онъ, какъ піанистъ, публично выступилъ въ 1805 году, неоднократно предпринимать артистическія путешествія и съ 1814 г. жилъ "музикдиректоромъ" во Львовѣ (Лембергѣ), впослѣдствіи въ Вѣнѣ; умеръ въ 1844 году въ Карлсбадѣ.

⁷¹ Улыбышевъ не распространяется о старшемъ сынѣ композитора, Карлѣ, род. въ октябрѣ 1784 г. (см. *Lettres de W. A. Mozart. Traduction complète par Henri de Curzon, Paris, Hachette, 1888.* стр. 542) ум. въ 1859 году въ Миланѣ. Знаменитый музыкальный писатель Эдуардъ Гансликъ видѣлъ его въ 1856 г., въ Зальцбургѣ, на торжествѣ столѣтней годовщины рожденія Моцарта, и слѣдующимъ образомъ описываетъ свою съ нимъ встрѣчу (*Vom Mozartfest in Salzburg*, въ книгѣ *Aus dem Concertsaal, Wien, Braumüller 1870*, стр. 112 — 113):

"Между гостями главный предметъ всеобщаго любопытства и участія былъ Карлъ Моцартъ, сынъ великаго поэта въ звукахъ... Карлъ Моцартъ, меньшаго роста худенькій человекъ съ черными глазами, очень мало посѣдѣвшій, въ обращеніи простой и до крайности скромный, лишился отца; когда ему было всего семь лѣтъ. Не смотря на это, онъ на вопросъ мой увѣрилъ меня, что онъ живо помнитъ отца. Особенно два обстоятельства сохранились въ его памяти. Во-первыхъ, отецъ бывалъ принужденъ много ходить за нимъ и правильно водить его гулять, такъ какъ мать въ то время долго хворала и не выходила изъ дому. Во-вторыхъ, отецъ часто бралъ его съ собою въ театръ; странно, что позже въ жизни онъ никогда не предавался этому удовольствію. Пятнадцати лѣтъ онъ отправился въ Италію и поступилъ въ купеческую контору, изъ которой впослѣдствіи перешелъ на государственную службу. Онъ былъ мелкимъ чиновникомъ государственнаго контроля; въ настоящее время онъ отставкъ и живетъ пенсіей. Проживши почти цѣлый вѣкъ въ Италіи, онъ считаетъ себя почти Италіанцемъ и по нѣмецки говоритъ языкомъ порою даже нѣсколько ломанымъ и съ италіанскимъ акцентомъ. Карлъ Моцартъ никогда не былъ женатъ, а такъ какъ послѣ брата его не осталось дѣтей, то вмѣстѣ съ нимъ прекращается родъ великаго мастера. "Сожалѣть объ этомъ", скромно замѣтилъ онъ, "пришлось бы тогда развѣ, если бы дѣти унаслѣдовали дарованія отца, а такъ не велика бѣда"... Музыку (фестиваля) онъ прослушалъ молча и спокойно; будучи непривыченъ къ концертамъ, "онъ, понятнымъ образомъ, нашелъ что масса музыки, исполненной въ воскресеніе, была черезъ чуръ велика".

ПРИЛОЖЕНИЕ.
ИЗЛОЖЕНИЕ ПОЛЕМИКИ О ПОДЛИННОСТИ
И
ОБЪ ИСТОРИЧЕСКОМЪ ПРОИСХОЖДЕНИИ
РЕКВИЕМА МОЦАРТА.

Вскорѣ послѣ кончины Моцарта стало извѣстно, что его послѣдній трудъ *Реквиемъ*, не былъ имъ оконченъ, и что три послѣдніе нумера (*Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei*) написаны Зюсмейеромъ, дополнившимъ ими партитуру. Тѣмъ не менѣе, черезъ тридцать сличкомъ лѣтъ это обстоятельство было забыто: различныя изданія предсмертнаго произведенія Моцарта всегда появлялись съ однимъ его именемъ, и оно одно упоминалось обыкновенно въ разговорахъ, въ газетахъ и объявленіяхъ. Въ 1825 г. въ 11-мъ № музыкальнаго журнала *Цецилія*, Готфридъ Веберъ, знаменитый критикъ и авторъ очень цѣннаго трактата о композиціи, перепечаталъ письмо Зюсмейера отъ 8 сентября 1800 къ Брейтконфу и Гертелю, музыкальной фирмѣ въ Лейпцигѣ, тогда же опубликованное адрессатами. Вотъ переводъ этого письма.

«Композиція Моцарта такъ превосходитъ все, что могутъ написать остальные современные композиторы, что тотъ, кто бы хотѣлъ замѣнить, его почувствовать бы себя хуже вороны въ павлиньихъ перьяхъ. Я вамъ скажу, при какихъ обстоятельствахъ мнѣ было довѣрено окончаніе *Реквиема*. Вдова Моцарта, конечно, могла предвидѣть, что творенія, оставленныя ею мужемъ, будутъ очень цѣниться. Смерть его застала, когда онъ трудился надъ *Реквиемомъ*. Трудъ окончанія этого произведенія былъ предложенъ многимъ композиторамъ. Одни отказывались взяться за это по причинѣ недосуга; Другіе не хотѣли ставить свой талантъ рядомъ съ Моцартовскимъ. Наконецъ дѣло дошло до меня, ибо знали, что я разыгрывалъ и пѣлъ нѣсколько разъ съ Моцартомъ отрывки *Реквиема* уже написанные, что покойный очень часто говорилъ со мной о своихъ мысляхъ насчетъ этого творенія, и что онъ мнѣ сообщилъ планъ своей инструментовки и соображенія, которыми онъ при ней руководствовался. Все мое желаніе — чтобы знатоки могли кое гдѣ найти въ моемъ трудѣ слѣды этихъ незабвенныхъ уроковъ. Въ *Requiem* и *Kyrie*, *Dies Irae* и *Domine Jesu Christe*, Моцартъ вполне написалъ четыре вокальныя партіи и цифрованный басъ; что касается инструментовки, то мотивы ея намѣчены только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ. Въ *Dies irae*⁷² его послѣднимъ стихомъ былъ «*qua resurget ex favilla*» (второй стихъ *Lacrymosa*) и его трудъ былъ тотъ же какъ въ предшествующихъ нумерахъ. *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus* были мной сочинены за-ново; только чтобы придать единства произведенію я позволилъ себѣ повторить фугу *Kyrie* на словахъ: *Sanctus*».

Такъ какъ этотъ документъ послужилъ базисомъ всѣхъ препирательствъ и такъ какъ слова Зюсмейера — единственное историческое свидѣтельство относительно подлинности и окончанія *Реквиема*, то мы должны прочно установить нашъ взглядъ на содержаніе этого письма. Прежде всего посмотримъ, кто былъ Зюсмейеръ. Зюсмейеръ, которому въ 1791 году было всего 25 лѣтъ, былъ всѣмъ извѣстный любимѣйшій ученикъ Моцарта, его довѣренное лицо въ послѣдніе годы, его помощникъ, его сотрудникъ, и почти членъ его семьи. Онъ сопутствовалъ Моцарту въ его послѣднемъ путешествіи и написалъ речитативы *Милосердія Тита* за недостаткомъ времени у самого Моцарта. Ему также приписываютъ двѣ вещи въ этой оперѣ, одну арію — не знаю какую — и хорошенькое дуэттино въ C-dur между *Sesto* и *Annio*⁷³. Если вѣрить Зейфриду⁷⁴, другому ученику

⁷² Чтобы уяснить эти указанія читателю, я долженъ его предупредить что подъ названіемъ *Dies irae* заключается не только нумеръ начинающійся этими словами, но и *Tuba mirum*, *Rex tremenda majestatis*, *Recordare*, *Confutatis* и *Lacrymosa*. Фуга *Quam olim* и *Hostias* составляютъ часть *Domine*. Зюсмейеръ говоритъ что *Domine*, *Requiem* и *Kyrie*, а *Dies irae* до 7-го такта "*Lacrymosa*" вполне закончены Моцартомъ. *Прим. автора.*

⁷³ Мнѣніе это опровергается подлинною партитурой оперы: она вся написана рукою Моцарта (О. Янгъ IV, 569), за исключеніемъ сухаго речитатива, дѣйствительно, какъ утверждаютъ, принадлежащаго Зюсмейеру (см. стран. 166).

Моцарта, то нашъ герой написалъ своею рукою въ партитурѣ *Clemenza di Tito* только увертюру, всѣ тріо и два финала, все остальное было инструментомъ, подъ наблюденіемъ учителя, Зюсмейеромъ; онъ же сочинилъ самъ аріи Сервиліи, Публіи и Анніи. Зефридъ передаетъ это со словъ Душека, друга Моцарта, у котораго композиторъ всегда останавливался въ Прагѣ. Всего этого достаточно чтобы заключить, что Зюсмейеръ былъ очень талантливый музыкантъ, обладавшій въ совершенствѣ техникой искусства, глубокимъ пониманіемъ прекраснаго и въ особенности посвященный во всѣ тайны моцартовскаго стиля, иначе великій учитель не допустилъ бы этого ученика прикасаться къ его произведеніямъ. Словарь Гербера кромѣ того намъ говоритъ, что сдѣлавшись капельмейстеромъ національнаго театра въ Вѣнѣ, онъ сочинилъ для него 16 оперъ, изъ коихъ одна, «Зеркало Аркадіи» имѣла повсемѣстный успѣхъ въ Германіи. Другая его опера «*I due gobbi*» сочиненная пополамъ съ Паэромъ въ 1796 г. произвела фуроръ въ Лондонѣ. Можетъ быть онъ сдѣлался бы однимъ изъ лучшихъ оперныхъ композиторовъ, если бы ранняя смерть не прекратила его карьеры. Онъ умеръ почти однихъ лѣтъ съ Моцартомъ — 37-ми лѣтъ.

Таковъ былъ продолжатель *Реквіема*: онъ не былъ невѣжественнымъ копистомъ, какимъ многіе хотѣли его представить. Хотѣлось бы вѣрить искренности человѣка котораго такъ любилъ Моцартъ; но подумавъ немного, невольно спросишь себя: возможно ли допустить ВСѢ показанія письма Зюсмейера? Есть между ними неопровержимыя. Начнемъ съ нихъ. Зюсмейеръ нѣсколько разъ прошелъ съ Моцартомъ уже готовые нумера: *Requiem* съ *Kyrie*, *Dies irae* и *Domine*, т. е. $\frac{4}{5}$ всего произведенія, не считая финальной фуги, повторяющей нота въ ноту № 1-й послѣ стиховъ *te decet hymnus*. Моцартъ ему «сообщилъ планъ своей инструментовки и соображенія которыми онъ при ней руководствовался»; четыре вокальныя партіи были написаны; цифрованный басъ опредѣлялъ ходъ гармоніи; фигуры оркестра были указаны при вступленіи, на подлинной рукописи. Изъ этого слѣдуетъ, что для дополненія этого манускрипта, — какъ бы его дополнилъ самъ Моцартъ — Зюсмейеръ имѣлъ нужду въ нѣкоторой памяти, и невольно убѣждаешься что недостатка въ ней не было, когда слышишь инструментовку этихъ частей *Реквіема*. Очевидно, на всемъ свѣтѣ одинъ Зюсмейеръ могъ сдѣлать эту дополнительную работу, «бывшую не по плечу всѣмъ живущимъ композиторамъ», но которая для него была легкая, — почти механическая. И все таки — сначала другимъ предлагается окончить *Реквіемъ*! а онъ, одинъ знавшій мысли покойнаго учителя, помнившій наизусть всякую подробность партитуры, флегматически, съ непонятнымъ равнодушіемъ ждетъ чтобы предложеніе достигло его рикошетомъ, вмѣсто того чтобы первымъ выступить для совершенія этой работы! — Онъ ждетъ и ему нѣтъ дѣла до того, что этотъ образецъ искусства попадетъ въ невѣжественныя руки, будетъ можетъ быть искаженъ чуждымъ человѣкомъ. Мало того: *Реквіемъ* былъ порученъ его совѣсти, онъ былъ отвѣтчикомъ за него передъ Богомъ и передъ христіанскою Европой. Зачѣмъ Моцартъ такъ долго говорилъ съ нимъ по поводу *Реквіема*? зачѣмъ онъ такъ подробно рассказывалъ планъ сочиненія, его инструментовку, зачѣмъ онъ еще за часъ до смерти говорилъ съ нимъ о немъ, зачѣмъ все это, какъ не въ предвидѣніи близкой кончины и въ увѣренности, что ему не довершить труда, въ виду чего Зюсмейеръ долженъ былъ докончить это произведеніе. А вдова обратилась къ другимъ, когда она должна была обратиться къ Зюсмейеру первому; и онъ говоритъ о такомъ странномъ поступкѣ какъ о самой простой вещи! Его поведеніе представляется необъяснимымъ, а равно и поведеніе вдовы. Послѣдующее, можетъ быть, разъяснить и то и другое.

Я приступаю къ разбору втораго пункта. Зюсмейеръ заявляетъ что *Lacrymosa* — одно изъ самыхъ трогательныхъ и божественно мелодическихъ мѣстъ *Реквіема* — есть его произведеніе, начиная со словъ «*qua resurget ex favilla*», т. е. съ седьмаго такта. Оригинальная рукопись, правда, дальше этого не идетъ. Но есть свидѣтель, менѣе заинтересованный, чѣмъ Зюсмейеръ, и утверждающій, что *Lacrymosa* было закончено при жизни Моцарта. ЭТОТЪ свидѣтель Бенедиктъ Шакъ, первый теноръ театра Шиканедера, создавшій роль Таміно. Будучи очень близкимъ

⁷⁴ Мнѣніе это опровергается подлинною партитурой оперы: она вся написана рукою Моцарта (О. Янъ IV, 569), за исключеніемъ сухаго речитатива, дѣйствительно, какъ утверждаютъ, принадлежащаго Зюсмейеру (см. стран. 166).

другомъ Моцарта въ послѣднее время, онъ хорошо зналъ всѣ обстоятельства, при которыхъ сочинялся *Реквиемъ*. Вотъ что онъ рассказываетъ по этому поводу: «Какъ только какая нибудь часть *Реквиема* бывала закончена, Моцартъ садился и игралъ ее своимъ друзьямъ. Наканунѣ своей смерти онъ велѣлъ принести партитуру и, хотя лежалъ въ постели, пѣлъ партію контральто; Шакъ пѣлъ за сопрано, Гоферъ (своякъ Моцарта) за тенора, а Герль (исполнитель партіи Зарастро) — за баса. Мы были въ началѣ *Lacrymosa*, когда Моцартъ началъ горько плакать и выпустилъ изъ рукъ тетрадь. Одиннадцать часовъ спустя онъ скончался». Въ этомъ разсказѣ на всемъ лежитъ печать истины. Исполнители были люди извѣстные и всѣ названы по именамъ. Остановились на первыхъ тактахъ *Lacrymosa*, но тамъ ли останавливалась работа Моцарта? Шакъ этого не говоритъ и это тѣмъ менѣе вѣроятно, что *Domine, Quam olim* и *Hostias*, идущіе за *Lacrymosa*, вполне написаны въ манускриптѣ, по признанію самаго Зюсмейера. Къ тому же, и это наиболѣе убѣдительно, пробуютъ исполнять только законченныя вещи или такія, которыя, по крайней мѣрѣ, даютъ нѣсколько полныхъ музыкальных періодовъ. Неужели начали бы пѣть *Lacrymosa*, если бы она не была доведена до конца перваго періода, каденція котораго стоитъ только на 8-мъ тактѣ? Конечно, нѣтъ. Остановились пѣть не за недоконченностью вещи, а по случаю слезъ Моцарта! Итакъ *четырепятыхъ* произведенія несомнѣнно принадлежатъ самому Моцарту, затѣмъ остается узнать, Зюсмейеръ ли единственный и настоящій авторъ *Sanctus, Benedictus* и *Agnus*? Его заявленіе на этотъ счетъ совершенно утвердительно. Онъ говоритъ: «Я сочинилъ *за-ново Sanctus, Benedictus* и *Agnus*.» И мы должны этому вѣрить, не имѣя возможности выставить ни одного фактическаго возраженія. Но критика не судитъ только по фактамъ. Для нея настоящія доказательства иногда заключаются въ сущности самаго произведенія и, чтобы обнаружить воровство, ей часто бываетъ достаточно сблизить плагиатъ съ плагиаторомъ. Никто меня не обвинитъ въ несправедливости къ Зюсмейеру, если я спрошу, есть ли хоть одно произведеніе его, которое его пережило? Какъ же могло случиться что, будучи очень молодымъ, онъ могъ создать такія вещи, какъ три нумера *Реквиема*? Эти нумера, можетъ быть, нѣсколько слабѣе другихъ, но ни по идеямъ, ни по стилю не разнятся отъ всего остальнаго шедевра Моцарта. Останется предположить, что Зюсмейеръ началъ Моцартомъ и кончилъ Зюсмейеромъ, или что духъ великаго учителя явился продиктовать ему конецъ своего произведенія. Но тогда надо признать, что это было единственное его посѣщеніе.

Нѣтъ, мы можемъ быть покойны и на этотъ счетъ. Зюсмейеръ не сочинилъ *за-ново* эти три нумера. Нашелъ ли онъ зародыши главныхъ основныхъ мыслей этихъ вещей⁷⁵ или просто слышалъ ихъ на клавесинѣ со словеснымъ объясненіемъ Моцарта на счетъ инструментовки — это разъяснить вполне невозможно, но что во всякомъ случаѣ какія нибудь указанія руководили имъ — это вѣрно. Скажу болѣе: разсматривая три послѣднія части *Реквиема*, легко указать мѣсто, гдѣ достаточно было этихъ указаній, гдѣ ихъ было недостаточно, и гдѣ ихъ совсѣмъ нѣтъ. Такъ въ *Benedictus* и *Agnus* мысль Моцарта кажется довольно ясно намѣченною чтобы дать возможность привести эти отрывки къ размѣрамъ, которые они естественнымъ образомъ должны были имѣть. Совсѣмъ не то съ *Sanctus*, дающимъ только начало чего-то необычайно грандіознаго. Кто въ состояніи приписать эти божественные десять тактовъ Зюсмейеру? Никто, даже Веберъ. Фуга «Осанна», слѣдующая за этимъ, есть тоже только начало фуги, первое изложеніе темы въ четырехъ голосовыхъ партіяхъ, безъ всякаго контрапунктическаго развитія. Здѣсь кромѣ того недостаетъ контръ-темы, которая по расположенію голосовъ пѣнія должна бы была быть въ оркестрѣ, тогда какъ теперь оркестръ только вторитъ пѣнію. Мнѣ кажется однако, что тема «Осанны», напоминающая самую великолѣпную тему Генделя, допускала противопоставленіе другой темы такой же силы; она стояла также развитія, и если Зюсмейеръ былъ бы способенъ сдѣлать изъ нея что-нибудь подобное Кутіе или *Quam olim*, то это было бы какъ нельзя болѣе кстати. Замѣтимъ еще, что *Осанна* повторяется въ другомъ тонѣ (вмѣсто D — въ B-dur) послѣ *Benedictus*. И что же? перемѣненъ только тонъ; остальное все остается тоже, нота въ ноту.

Зюсмейеръ самъ останавливается тамъ, гдѣ не было никакихъ указаній Моцарта «Чтобы

⁷⁵ Многія обстоятельства, которыя мы увидимъ впослѣдствіи, подтверждаютъ это предположеніе. *Прим. авт.*

придать больше единства произведенію я позволилъ себѣ», говоритъ онъ, «на словахъ cum Sanctis повторить фугу Kyrie». Хорошъ способъ придавать единство произведенію, кончая его началомъ!

Эти замѣчанія, выведенныя мною изъ тщательнаго просмотра партитуры, удивительнымъ образомъ подтверждаются слѣдующею выдержкой изъ письма Зейфрида Готфриду Веберу. «По всеобщему мнѣнію (въ Вѣнѣ) Моцартъ вполнѣ закончилъ свой Реквѣмъ до Hostias включительно. Зюсмейеръ обработалъ остальное по черновымъ замѣткамъ, найденнымъ послѣ смерти учителя. Послѣ Benedictus Моцартъ хотѣлъ передѣлать въ обширныхъ размѣрахъ фугу «Осанна» (видите ли?) въ тонѣ B-dur, но Зюсмейеръ, желая какъ можно менѣе поддѣлывать въ этомъ произведеніи, ограничился повтореніемъ этой фуги; этимъ же соображеніемъ онъ руководствовался и въ заключеніи *Реквѣма* (т. е. что онъ повторилъ половину Requiam aeternam и Kyrie), хотя Моцартъ имѣлъ въ головѣ другой мотивъ для финала.»

Все это доказываетъ, съ какою крайнею старательностью Зюсмейеръ избѣгалъ впадать свое въ трудъ окончанія, довѣренный ему одному: онъ не хотѣлъ чтобы угадали «ворону въ павлиньихъ перьяхъ» и мы обязаны ему за это вѣчною благодарностью. Я сказалъ, кажется, все что можно сказать о письмѣ Зюсмейера. Перейдемъ къ г. Веберу.

Если бы, печатая письмо Зюсмейера, г. Веберъ не имѣлъ другой цѣли какъ напомнить всѣмъ о забытомъ фактѣ; еслибы онъ приложилъ къ этому письму объяснительное примѣчаніе, какого слѣдовало ожидать отъ такого ученаго профессора, отъ такого писателя, то оставалось бы только отнестись къ нему съ благодарностью. Но не таковы были намѣренія почтеннаго критика и ученаго. Онъ поступилъ какъ Жанъ-Жакъ Руссо, когда философъ, въ отвѣтъ на вопросъ предложенный дижонскою академіей на конкурсъ, высказался за парадоксъ. Письмо Зюсмейера возбудило въ немъ подозрѣнія обратныя тѣмъ, какія оно внушило лицамъ менѣе предубѣжденнымъ. Оно ему послужило исходной точкой нападенія на весь *Реквѣмъ*, нападенія имѣвшаго цѣлью приписать его почти во всемъ его объемѣ Зюсмейеру. Вотъ его слова.

«Изъ всѣхъ произведеній нашего удивительнаго Моцарта, нѣтъ почти ни одного, которое возбуждало бы такое всеобщее обожаніе, какъ его *Реквѣмъ*.

«Но это удивительно, почти странно, потому что *Реквѣмъ* именно самое несовершенное, незаконченное твореніе и его даже едва возможно назвать произведеніемъ Моцарта.»

Чтобы провести эту безумную мысль, Веберъ дѣлаетъ голословное предположеніе, расходящееся со смысломъ самаго письма Зюсмейера — что все произведеніе было сочинено послѣднимъ по *черновымъ наброскамъ и эскизамъ*, по лоскуткамъ бумаги, найденнымъ случайно въ наслѣдствѣ Моцарта и предоставленнымъ ему вдовою. Это значило, разомъ, напасть на подлинность *Реквѣма* и на преданіе о его историческомъ происхожденіи. Пустая гипотеза не оправдала бы смѣлости нападенія; Веберъ это почувствовалъ и, за неимѣніемъ никакихъ матеріальныхъ доказательствъ, онъ пошелъ по пути самому по себѣ прекрасному и на которомъ нашель бы истину, еслибы сталъ ее искать безъ предвзятой мысли. Онъ сдѣлалъ критическій разборъ всѣхъ частей *Реквѣма*. Я попрошу читателей, незнающихъ другихъ превосходныхъ сочиненій Вебера, не судить его по этому анализу. Это все равно что судить о солнцѣ по его полному затмѣнію. Вотъ его разборъ Kyrie.

«Мнѣ было бы тяжело повѣрить, что Моцартъ могъ заставить хористовъ пѣть вокализы въ родѣ такихъ (слѣдуетъ выписка контръ-темы фуги). Всякій пѣвецъ и цѣнителъ закричалъ бы караулъ (Zeter und Mordio) если бы это варварское полосканіе рта (gorgheggi) имъ были предложены, въ особенности въ Kyrie, человѣкомъ съ именемъ менѣе внушительнымъ чѣмъ имя Моцарта, Россини напримѣръ.»

О Tuba mirum онъ говоритъ:

«Я тоже охотно бы уступилъ Зюсмейеру честь, послѣ solo тромбоновъ, выразить ужасающую картину суда живыхъ и мертвыхъ мелодіями вродѣ слѣдующей (новая выписка инструментальной мелодіи, начинающейся на 8-мъ тактѣ Tuba mirum) и вообще ослаблять слащавыми красками такіе грандіозные и строгіе въ своихъ основныхъ чертахъ образы.» Этотъ упрекъ падаетъ главнымъ образомъ на 9 послѣднихъ тактовъ мѣста, текстъ котораго критикъ тутъ-же приводитъ. «Небо! Чего

бы еще наговорили, если бы кто другой, не Моцартъ, сдѣлалъ это. Но таковъ нашъ музыкальный людъ, сидящій въ концертѣ какъ въ церкви, и тающій отъ восторга при звукѣ непонятыхъ имъ страшныхъ словъ, тогда какъ Моцартъ со скрежетомъ перевернулся бы въ своемъ гробу, если бы слышать въ какой формѣ выполняютъ его великіе и глубокіе замыслы и узнать бы, что эту форму приписываютъ ему». Надо оставаться безпристрастнымъ, даже въ спорѣ съ противникомъ, *особенно* въ спорѣ съ противникомъ. По этому я оговорюсь, что конецъ, т. е. solo сопрано и вокальный квартетъ *Tuba mirum*, мнѣ представляется наименѣе церковнымъ и наиболѣе слабымъ въ *Реквиемѣ*, хотя и написанъ Моцартомъ. Веберъ приступаетъ къ *Confutatis* и одинаково порицаетъ и текстъ и музыку.

«Я точно также не могу рѣшиться приписать нашему Моцарту этотъ способъ обращенія съ этимъ текстомъ, способъ *con amore* подчеркивающей всю его *подлость*. Впервые этотъ диконаускивающий (*wildhetzende*) униссонъ всѣхъ струнныхъ инструментовъ, будто ради того чтобы побудить Бога сразу низвергнуть всю сволочь проклятыхъ грѣшниковъ въ самую глубину пропасти ада, а пѣвца призвать въ число избранныхъ (*Voca me cum benedictus*); намѣреніе это такъ и сквозить въ томъ характерѣ подлой лести, которымъ отличается слащавое вступленіе флейты⁷⁶, составляющее самый рѣзкій контрастъ съ тѣмъ, что предшествуетъ». Веберъ здѣсь упрекаетъ Моцарта — слогомъ, которому дадутъ должную оцѣнку мои читатели-христіане — въ томъ, что онъ вѣрно передалъ слова *Confutatis*, а только что упрекаетъ его, что онъ этого не сдѣлалъ съ текстомъ *Tuba mirum*. Какъ угодить г. Веберу?

«Я точно такъ же охотно,» продолжаетъ критикъ, «оставляю г. Зюсмейеру честь создать изъ *Quam olim* весьма искусно разработанную фугу, и преподнести ее слушателю не разъ, а два раза. Моцартъ менѣе чѣмъ кто либо способенъ былъ бесполезно разбавлять мысли второстепенныя и забыть правило, указываемое разумомъ, что только главныя, самыя выдающіяся мысли могутъ быть облечены въ форму пространно-разработанной фуги». *Quam olim* сочинилъ Зюсмейеръ! Отчего же и не *Recordare* тогда? Оно одно поставило бы его выше Генделя, Баха, и пожалуй самаго Моцарта. Потомъ не странно ли мнѣніе г. Вебера, называющаго «второстепенною мыслью» стихъ: *Quam olim Abrahæ et semini ejus promisisti*, выражающей идею Божественнаго обѣтованія Аврааму, идею обнимающую всю вереницу вѣковъ, идею на которой зиждутся и Ветхій и Новый Завѣты, идею, съ которою самъ Коранъ хотѣлъ бы связать свое ученіе, идею, изъ которой такимъ образомъ вытекають три главныя въ мірѣ религіи! Во имя того разумнаго правила, отъ котораго по мнѣнію Вебера Моцартъ уклонился, онъ долженъ былъ по примѣру своихъ предшественниковъ создать здѣсь фугу. Онъ также былъ правъ, давая намъ прослушать эту фугу два раза. Никакой музыкантъ не спроситъ меня, зачѣмъ. Наконецъ *Hostias* тоже не избѣгло критики Вебера. Онъ порицаетъ въ немъ частые переходы отъ *forte* къ *piano*, также какъ и мелочность мелодій, будто бы скачущей безъ толку сверху внизъ и снизу вверхъ. Вина, какъ и всякій разъ, падаетъ на бѣднаго Зюсмейера. «Я точно такъ же уступаю г-ну Зюсмейеру» и проч. и проч...

Я не отвѣтилъ на критики Вебера, потому что нѣкто другой, о которомъ сейчасъ будемъ говорить, отвѣчалъ съ гораздо большимъ авторитетомъ.

Можно было ожидать, что г. Веберъ, раснесшій нумера *Реквіема*, принадлежность которыхъ Моцарту до него никто не оспаривать, удвоить силу своихъ ударовъ, когда доберется до частей приписываемыхъ себѣ Зюсмейеромъ. Ничуть ни бывало — Веберъ ничего не имѣетъ противъ *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus*. Напротивъ! онъ видитъ въ нихъ цвѣты, выращенные, какъ ему кажется, не Зюсмейеромъ. Достаточно, говоритъ онъ, напомнить начало *Sanctus*, столь достойное Всевышняго, и вступленіе басовъ при словѣ *pleni* съ этимъ невыразимо-эффектнымъ бекаромъ передъ *do* и наконецъ удивительно-красивый *Benedictus*, полный набожнаго смиренія и въ то же время проникнутый возвышеннымъ благородствомъ⁷⁷.

⁷⁶ Во всемъ *Реквиемѣ* пѣтъ флейтъ. Это замѣтили Веберу; онъ отвѣчалъ что это опечатка. *Прим. автора.*

⁷⁷ Здѣсь мы снова обрѣли Готфрида Вебера, какимъ онъ былъ до и послѣ полемики, настоящаго Готфрида Вебера! *Прим. автора.*

Эта тактика очень хитра. Хваля мѣста, большая часть которыхъ несомнѣнно принадлежить Зюсмейеру, Веберъ себѣ придаетъ видъ безпристрастія, вслѣдствіе чего раскритикованные имъ нумера, составляющіе несомнѣнную работу самого Моцарта, становятся болѣе подозрительными. Эта хула съ одной стороны, эти похвалы съ другой, не имѣютъ ли цѣлью показать, что первые нумера *Реквіема* добавочною переработкой болѣе искажены, чѣмъ три послѣдніе?

При этомъ разборѣ г. Веберъ какъ бы мимоходомъ затрогиваетъ вопросъ объ историческомъ происхожденіи *Реквіема*. Въ его представленіи оно окутано мистическимъ и романтическимъ мракомъ. Онъ оканчиваетъ свою статью сожалѣніемъ, что собственноручные черновые наброски Моцарта погибли и, обращаясь ко всѣмъ друзьямъ искусства, приглашаетъ ихъ отыскать подлинныя наброски. Въ случаѣ успѣха онъ предлагаетъ услуги журнала *Caecilia* для напечатанія ихъ въ fac-simile.

Такова сущность первой статьи Вебера. Послѣ напечатанія ея, авторъ обратился циркулярно къ лицамъ, знавшимъ Моцарта, съ просьбой дать ему всѣ свѣдѣнія, которыя у нихъ имѣлись относительно затронутыхъ имъ вопросовъ.

Въ числѣ этихъ лицъ былъ аббатъ Максимилианъ Штадлеръ, одинъ изъ современниковъ Моцарта, имѣвшихъ наиболѣе возможности удовлетворить просьбу. Будучи на восемь лѣтъ старше нашего героя, онъ зналъ его съ самого нѣжнаго возраста и въ теченіи всѣй кратковременной жизни Моцарта былъ одинъ изъ преданнѣйшихъ его друзей и поклонниковъ. Онъ также былъ друженъ съ Гайдномъ и Альбрехтсбергеромъ. Призванный вдовою Моцарта привести въ порядокъ музыкальное наслѣдство покойнаго, онъ долго имѣлъ въ рукахъ подлинную рукопись *Реквіема*. Онъ ее собственноручно переписалъ и хранилъ эту копію какъ святыню. Наконецъ онъ зналъ, въ какую эпоху и подъ какимъ нравственнымъ вліяніемъ Реквіемъ былъ написанъ; имя заказчика тоже не было для него тайной. Прибавимъ къ этому, что по окончаніи его восьмидесятипятилѣтняго поприща (онъ умеръ 8 ноября 1834 г.) память аббата Штадлера осталась такою же незапятнанной и уважаемой, какъ и самая его жизнь, какъ человѣка, профессора⁷⁸, артиста и священника. Вотъ гарантіи вѣрности его показаній въ фактическомъ или историческомъ отношеніи. Что же касается до критической и музыкальной стороны, онъ конечно не уступалъ Веберу. Штадлеръ былъ одинъ изъ лучшихъ органистовъ и піанистовъ своего времени, одинъ изъ ученѣйшихъ музыкантовъ Европы, одинъ изъ великихъ композиторовъ прошлаго и нынѣшняго столѣтій, словомъ сказать несомнѣнный *классикъ*, счастливый почти во всѣхъ родахъ сочиненія и оставившій послѣ себя превосходную ораторію «Освобожденіе Іерусалима», достойную занять мѣсто непосредственно рядомъ съ ораторіями Гайдна.

Въ письмѣ за подписью *inimicus causae, amicus personae*, Штадлеръ извиняется, что не можетъ прямо передать Веберу просимыя имъ свѣдѣнія, потому что его отвѣтъ на статью *Ceciliu* уже былъ изданъ въ видѣ брошюры, когда онъ получилъ циркулярное письмо Вебера.

Брошюрка эта имѣетъ объемъ въ 30 страницъ и носитъ заглавіе: *Защита подлинности Реквіема Моцарта (Vertheidigung der Echtheit des Mozartlichen Requiems)*. Вѣна 1826.

Какъ только появилась статья Вебера въ *Ceciliu*, множество вѣнскихъ поклонниковъ Моцарта явилось къ Штадлеру и, получивъ разъясненія которыхъ желали, настойчиво просили его распространить эти отвѣты путемъ печати. Онъ не колебаясь исполнилъ эту просьбу.

Описаніе подлинной рукописи у Штадлера совершенно согласно съ описаніемъ Зюсмейера. Requiem, fuga Kyrie и весь Dies irae до стиха: *judicandus homo reus*⁷⁹ инструментованы вполнѣ и «Зюсмейеру здѣсь пришлось добавить только то, что большинство композиторовъ предоставляетъ копистамъ. Инструментовка Domine менѣе полна, но достаточно обозначена. Послѣ Hostias

⁷⁸ Онъ въ теченіи 10 лѣтъ занималъ по очередно кафедры этики, исторіи церкви и каноническаго права. *Прим. автора.*

⁷⁹ По разсѣянности ли, по иной ли причинѣ авторъ говоритъ въ другомъ мѣстѣ, что только послѣдній стихъ Lacrymosa (Nunc ergo parce Deus) Зюсмейера. Если это такъ, то манускриптъ Моцарта останавливался не на 7-мъ тактѣ, а на 14-мъ, и тогда почти весь Lacrymosa — Моцарта, ибо нужно имѣть въ виду повтореніе начальной фразы послѣ означеннаго стиха.

Моцартъ собственной рукой написать «*Quam olim da capo*». На этомъ оканчивается рукопись Моцарта. Настоящій дополнительный трудъ Зюсмейера начинался съ *Lacrymosa*, да и то въ шести первыхъ тактахъ Моцартъ отмѣтилъ главную фигуру оркестра, исполняемую первыми скрипками.

Штадлеръ не рѣшаетъ вопроса о томъ воспользовался ли Зюсмейеръ нѣкоторыми моцартовскими идеями при сочиненіи *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus*. Вдова ему сказала всего только, что «послѣ смерти Моцарта нашлось на его бюитрѣ нѣсколько лоскутковъ бумаги, исписанныхъ нотами: она ихъ передала Зюсмейеру и не знаетъ, что онъ съ ними сдѣлалъ». Оставимъ пока въ сторонѣ этотъ вопросъ: мы въ своемъ мѣстѣ дополнимъ лаконическое сообщеніе аббата. Теперь намъ важно отмѣтить его удостовѣреніе что четыре вокальныя партіи вполнѣ выписаны Моцартомъ, насколько простирается подлинная рукопись. Это одно наноситъ страшное пораженіе Веберу.

Исправивъ основное заблужденіе критика, аббатъ приступаетъ къ доказательствамъ фальсификаціи и искаженія, которыя тотъ пытается вывести изъ мнимо-эстетической оцѣнки *Реквіема*.

Г. Веберъ, говоритъ Штадлеръ, начинаетъ свою критику съ порицанія *Kyrie*; онъ бы вѣроятно ее началъ съ *Requiem aeternam*, если бы зналъ, что главная тема взята у Генделя изъ антифоны сочиненной въ 1737 году для похоронъ королевы Каролины. *Kyrie* тоже заимствованъ у Генделя: объѣ темы *Kyrie* взяты изъ ораторіи *Самсонъ*⁸⁰. Пассажи, прозванные Веберомъ *Gurgeleien* и принадлежащія Генделю, могли бы быть пожалуй такъ названы, если бы ихъ исполняли грубо и *staccato*; но когда ихъ поютъ какъ въ Вѣнѣ, съ тонкостью и округленностью, то они уносятъ васъ въ вихрь гармоній, который поднимаясь все выше и выше, васъ приближаетъ, такъ сказать, къ престолу Царя царей». Мои соотечественники, слышавшіе эту фугу въ исполненіи нашихъ придворныхъ пѣвчихъ, навѣрное сами испытали тѣ чувства которыя здѣсь такъ прекрасно выразилъ аббатъ Штадлеръ.

«По мнѣнію Вебера», продолжаетъ онъ, Моцартъ сдѣлалъ большую ошибку, примѣшивая къ своему *Tuba mirum* мелодіи пріятныя и пѣвучія. Всякая черта картины, если вѣрить ему, должна была быть ужасающа. Но да позволить онъ мнѣ сдѣлать одинъ вопросъ. Кто тѣ, кого призываетъ труба Страшнаго Суда? Живые и мертвые, праведные и неправедные, добрые и злые, осужденные и избранные. Съ одинаковымъ ли впечатлѣніемъ они услышатъ призывъ трубы? Будетъ ли звукъ ея такъ же страшенъ праведнику, какъ тому, кого совѣсть упрекаетъ въ злыхъ дѣлахъ? Я не думаю. Насколько день воскресенія будетъ ужасенъ для осужденныхъ, настолько онъ принесетъ надежды блаженнымъ — и вотъ точка зрѣнія съ которой Моцартъ постоянно относился къ своему произведенію». То, что аббатъ Штадлеръ говоритъ объ оцѣнкѣ Веберомъ *Confutatis maledictis*, сходно съ моимъ мнѣніемъ по этому предмету, такъ что я не буду повторять его словъ.

Защитникъ Моцарта слѣдующимъ образомъ отвѣчаетъ на замѣчанія противника, касающіяся фуги *Quam olim*. «Всѣ католическіе композиторы обращались съ этимъ текстомъ какъ Моцартъ, согласно съ тѣмъ, что предписываетъ церковь. Въ Реквіемахъ Фоглера и Винтера слова *Quam olim* повторяются еще чаще, чѣмъ у Моцарта. Онъ видѣлъ въ нихъ глубокій смыслъ. Онъ зналъ, что эти слова выражаютъ непоколебимую вѣру христіанина въ Божественное обѣтованіе, и по этому передалъ «*quam olim*» съ такой силой, какъ ни одинъ изъ его предшественниковъ.» Штадлеръ почти пренебрегъ опроверженіемъ критики *Hostias*, слишкомъ фальшивой и при этомъ ничтожнѣйшей изъ всѣхъ критикъ Вебера.

Побѣдивъ своего противника и на почвѣ факта и на почвѣ критики, аббатъ добиваетъ его аргументами *ad hominem*: «Вы думаете и говорите, что *Реквіемъ* самое слабое, самое несовершенное изъ произведеній Моцарта; я же, Максимилианъ Штадлеръ, утверждаю что это твореніе самое законченное и совершенное изъ всѣхъ — въ своихъ первыхъ трехъ частяхъ, составляющихъ слишкомъ *четыре пятыхъ* всей его длины. Іосифъ Гайднъ, Михаэль Гайднъ, Винтеръ, Бетховенъ,

⁸⁰ Слѣдовало сказать изъ *двухъ* ораторій: *Іосифъ* и *Мессія*. Ср. О. Яна IV, *Notenbeilage X*, стран. 13.

Керубини, Эйблеръ, Крамеръ, Гировець, даже Саліери⁸¹ и тысяча другихъ того же мнѣнія. Можетъ быть, между этими именами есть столь же громкія какъ ваше, можетъ быть даже мнѣніе двухъ Гайдновъ, Керубини, Бетховена и Винтера стоятъ авторитета всѣхъ музыкальныхъ газетъ на свѣтѣ, не исключая *Ceccoli*. Замѣьте при этомъ, что для признанія *Реквіема* подлиннымъ и лучшимъ произведеніемъ Моцарта, эти знатоки не ждали матеріальныхъ доказательствъ. Они бы устыдились потребовать помѣщенія въ журналъ *Facsimile* рукописи или спросить экспертовъ-каллиграфовъ ради рѣшенія вопроса, школьнику ли принадлежитъ это твореніе или ихъ общему великому учителю. Нѣтъ, не въ подобнаго рода доказательствахъ черпаютъ они основанія своей вѣры. Для нихъ доказательства лежатъ во внутреннемъ построеніи, изобрѣтеніи, выполненіи, искусномъ развитіи мыслей, словомъ сказать, въ художественной цѣнности партитуры.»

Причины, которыя мы выяснимъ дальше, заставили Штадлера умолчать объ исторической сторонѣ вопроса. Онъ первый въ своемъ частномъ письмѣ къ Веберу называетъ заказчика Реквіема: это былъ нѣкій графъ Вальзегъ. Онъ его не называетъ въ брошюрѣ и, какъ оказалось, напрасно, потому что *Caecilia* напечатала его письмо.

Вотъ тѣ немногія подробности, которыя онъ себѣ позволилъ сообщить.

Прежде чѣмъ передать неизвѣстному (т. е. графу Вальзегу) рукопись Зюсмейера, съ нея сняли двѣ копіи. «Одна была послана въ Лейпцигъ для напечатанія, а другая осталась въ Вѣнѣ, гдѣ *Реквіемъ* вскорѣ былъ въ первый разъ исполненъ въ пользу вдовы.

Авторъ отдѣлилъ этотъ фактъ отъ другаго факта, довольно двусмысленнаго, хотя между ними есть явное соотношеніе, какъ мы увидимъ далѣе.

Вскорѣ послѣ смерти Моцарта, графъ Вальзегъ узналъ, что произведеніе имъ заказанное и оплаченное не вполне сочинено Моцартомъ. «Вслѣдствіе этого онъ послалъ рукопись очень извѣстному адвокату въ Вѣнѣ, чтобы собрать на этотъ счетъ подробныя свѣдѣнія. Г-жа Моцартъ послѣ своего вопроса попросила г. Ниссена и меня, лучше всѣхъ знавшихъ это дѣло, пойти къ адвокату. Мы согласились охотно. Партитура намъ была предоставлена для разсмотрѣнія. Я отмѣтилъ, что принадлежало Моцарту и что Зюсмейеру. Дѣло на этомъ и остановилось; манускриптъ былъ возвращенъ собственнику и графъ счелъ себя вполне удовлетвореннымъ.»

Здѣсь начинается лабиринтъ неясностей, недомолвокъ и противорѣчій которыя отнынѣ будутъ увеличиваться съ каждымъ шагомъ. Первое: къ чему тутъ является знаменитый вѣнскій адвокатъ, когда то же самое могъ сдѣлать самый неизвѣстный. Второе: почему вдова Моцарта посылаетъ къ адвокату гг. Штадлера и Ниссена «всѣхъ лучше знавшихъ это дѣло», а не самого Зюсмейера, который во всякомъ случаѣ знаетъ рукопись еще лучше этихъ двухъ лицъ, и который тогда еще былъ живъ? Если сблизить послѣднее обстоятельство съ тѣми мѣстами знаменитаго письма Зюсмейера, въ которыхъ онъ говоритъ о вдовѣ, то смѣло можно придти къ убѣжденію, что интересы г-жи Моцартъ и Зюсмейера въ это время разошлись и поссорили ихъ вскорѣ послѣ кончины Моцарта.

Но что же случилось съ подлинною рукописью Моцарта, бывшею въ рукахъ Штадлера 35 лѣтъ тому назадъ и скопированною имъ нота въ ноту? Аббатъ не знаетъ, «существуетъ ли еще моцартовская рукопись *Requiem* и *Kyrie* и гдѣ она можетъ находиться, «хотя», прибавляетъ онъ, «у меня на этотъ счетъ есть небезосновательныя подозрѣнія. Что касается *Lacrymosa* и *Domine*, то эти піесы сохранились въ томъ видѣ, какъ Моцартъ написалъ ихъ». И такъ автографическая партитура была разчленена и исчезла сейчасъ же послѣ смерти своего автора? Немного терпѣнія и мы увидимъ.

Замѣтимъ, что во всякомъ случаѣ Штадлеръ не отдаляется отъ истины, но часть ея онъ скрываетъ, и иначе поступить не могъ. Мы кончили разборъ его брошюры.

Отвѣтъ почтеннаго аббата былъ подавляющій для Вебера. Казалось, ему оставалось только признать себя уличеннымъ въ кощунствѣ: было ясно, что громы его, направленные на Зюсмейера, всею тяжестью падали на Моцарта. Было ясно какъ день, что именно Моцартъ и никто другой

⁸¹ Значить смерть примирила его съ Моцартомъ. *Прим. автора.*

заставилъ хористовъ «полоскать ротъ» въ Кугіе, написать сланцевую музыку въ Tuba mirum и проч. и проч.

Веберу оставалось два исхода: покаяться или открыто остаться при своемъ критическомъ взглядѣ на произведеніе, сознавшись только въ заблужденіи, имѣвшемъ источникъ въ самомъ уваженіи, которое онъ всегда показывалъ Моцарту. Было такъ естественно приписать все, по его мнѣнію, плохое въ этой партитурѣ Зюсмейеру, пока факты были неясны; но когда они выяснились, то всю отвѣтственность за недостатки можно было снять съ неповиннаго ученика и перенести на учителя. Развѣ Моцартъ одинъ между всѣми смертными имѣлъ даръ непогрѣшимости? Конечно нѣтъ. Я по крайней мѣрѣ такъ далекъ отъ этой мысли, что несмотря на ничтожество моего разумѣнія, сравнительно съ таковымъ же г. Вебера, я никогда не останавливался передъ упреками Моцарту, вездѣ гдѣ онъ, моему мнѣнію, заслуживаетъ упрековъ (что вполнѣ будетъ видно изъ слѣдующихъ частей моей книги). Во что бы обратилась критика, если бы постоянно должна была преклоняться подъ иго принятыхъ мнѣній и слѣпо благоговѣть передъ одними именами? Веберъ не выбрать ни одного изъ этихъ исходовъ. Онъ пожелалъ продолжать войну на томъ же поприщѣ; онъ захотѣлъ бороться съ очевидностью и, въ своемъ длинномъ отвѣтѣ Штадлеру, прибѣгъ къ аргументамъ, которые внушило ему отчаяніе. къ аргументамъ самымъ невозможнымъ и опаснымъ, потому что ихъ можно было обернуть противъ него самого. Я особенно былъ пораженъ тѣмъ что, брошюра аббата Штадлера, по его словамъ *«полна самой грубой клеветы, оскорбительныхъ личностей и самыхъ ужасныхъ ругательствъ по отношенію къ Веберу: это былъ памфлетъ, имѣвшій цѣлью навлечь на него бѣшенство фанатиковъ и глупцовъ»*. Мои читатели, я полагаю, съ удивленіемъ спросятъ, какое именно мѣсто въ брошюрѣ Штадлера могло вызвать, оправдать, извинить или по крайней мѣрѣ хотя бы объяснить употребленіе подобныхъ выраженій. Я долженъ удовлетворить это законное любопытство.

По странному совпаденію въ № 10 *Caecilia*, предшествовавшемъ номеру со статьею противъ Реквіема Моцарта, была другая статья, въ которой Веберъ, высказавъ нѣсколько общихъ мыслей относительно текста и способа сочиненія музыки заупокойной обѣдни, говорить о Реквиемѣ, принадлежащемъ его собственному перу. Съ самой ранней молодости, говорить онъ, непреодолимое влеченіе призывало его сочинить Реквиемъ; но текстъ, освященный обиходомъ католической церкви, не годился ему, и вотъ онъ сочинилъ другой, безъ чего онъ не могъ написать музыки къ заупокойной обѣднѣ. Цѣлыя строфы *Dies irae* исчезли такимъ образомъ; между прочими и *Confutatis*, вызывавшій такое негодованіе Вебера своею «подлостью». Затѣмъ Веберъ дѣлаетъ разборъ собственнаго сочиненія и останавливается на немъ, быть можетъ, съ нѣкоторымъ избыткомъ самодовольства.

Не могло не казаться, что между этою статьею и послѣдовавшею въ № 11 существовало сообщничество, и даже что оно должно было кинуться въ глаза наименѣе проницательнымъ. Многіе поспѣшили заключить что г. Веберъ, уничижительными своими отзывами о Моцартовскомъ Реквиемѣ, хотѣлъ выдвинуть достоинства своего собственнаго. Но именно потому что это заключеніе такъ просто, выходка такъ наивна — я лично убѣжденъ, что ни того ни другаго нельзя допустить. Могъ ли это сдѣлать такой УМНЫЙ человѣкъ, такой писатель и музыкальный ученый какъ Веберъ? Вздумать опрокинуть статую Моцарта и сдѣлать изъ нея ступень для своего апофеоза? Допустить это значило бы объявить г. Вебера съумасшедшимъ.

Статья г. Вебера о наилучшемъ способѣ сочинять *Реквиемы* едва ли могла особенно понравиться католическому священнику, точно также какъ другая его статья (о подлинности моцартовскаго сочиненія) не понравилась ученому поклоннику Моцарта. Тѣмъ не менѣе, давая въ своей брошюрѣ извлеченіе изъ первой статьи г. Вебера, онъ не позволяетъ себѣ ни одного оскорбительнаго для противника выраженія; онъ только упрекаетъ его въ желаніи возвести себя въ реформаторы католическаго обихода, что совершенно справедливо. «И такъ зданіе возведено» говорить аббатъ, «текстъ, музыка, даже критическій анализъ, все отнынѣ принадлежитъ Веберу. Время покажетъ, было ли оно построено на гранитѣ или на пескѣ. Въ концѣ брошюры онъ прибавляетъ: «Таковъ порядокъ вещей. Когда желаютъ постронть новое зданіе, то начинаютъ съ

уравненія мѣста и уничтоженія всего, что можетъ помѣшать постройкѣ». Конечно эта метафора здѣсь употреблена по отношенію къ тексту, а не къ музыкѣ Веберовскаго Реквіема, потому что въ немъ *новаго* только и было что текстъ, музыка же неизбѣжно была вродѣ безчисленныхъ произведеній, написанныхъ на эту тему. Наконецъ Штадлеръ, упоминая заимствованія, сдѣланныя Моцартомъ у Генделя замѣчаетъ что Веберъ заимствовалъ мелодію своего *Agnus* изъ аріи старой оперы (называющейся *Der dumme Anton*) и кстати напоминаетъ что Моцартъ сдѣлалъ прелестныя варіаціи на тему той же аріи. Вотъ все, клянусь честью, что брошюра заключаетъ въ себѣ диффамационнаго касательно особы г. Вебера. Оказывается, что г. Веберъ самъ въ моментъ досады и увлеченія натолкнулся на заключеніе, котораго его противникъ совсѣмъ не выводилъ изъ сближенія его двухъ статей. Какъ? Меня-моль обвиняють въ желаніи низвергнуть Моцарта?! подозреваютъ, что я ему завидую!

Г. Веберъ, какъ я сказалъ уже, рѣшилъ продолжать борьбу на почвѣ своей первой статьи, за укрѣпленіями своихъ первоначальныхъ сомнѣній, переставшихъ уже быть сомнѣніями. Но какъ поступить теперь? Прямо напасть на очевидность, отрицать доказанные факты, назвать фальшивымъ описаніе моцартовской рукописи? Все это было невозможно. Къ тому же Штадлеръ былъ лицо слишкомъ уважаемое, его правдивость слишкомъ извѣстна. Не имѣя возможности взять быка за рога, надо было прибѣгнуть къ тактикѣ Бонапарта, и съ тыла обойти врага, т. е. въ данномъ случаѣ очевидность. Веберъ такъ и сдѣлалъ. Вотъ общій смыслъ его отвѣта Штадлеру: *Если доказана подлинность отдельныхъ частей и отрывковъ Реквіема Моцарта, неоправданныхъ Веберу, то ipso facto также доказано, что эти части Реквіема не составляли такого произведенія Моцарта, подъ которымъ онъ намѣревался бы подписать свое имя; эта музыка, хотя и не достойная появиться съ именемъ автора, тѣмъ не менѣе достаточно хороша для цѣли, которой предназначалась.* Такъ какъ послѣдняя фраза покажется загадочной и меня могутъ упрекнуть въ изуродованіи мысли г. Вебера, то я приведу его собственныя слова. Дѣлая намекъ на фактъ до тѣхъ поръ скрытый, но извѣстный многимъ въ Вѣнѣ и Штадлеру въ томъ числѣ, фактъ, долженствующій разъясниться всѣмъ, когда навѣки *закроются глаза одной особы*, Веберъ продолжаетъ: «тогда узнають, почему и какъ неоконченный трудъ Моцарта имѣлъ совсѣмъ другое назначеніе, и не предназначался для свѣта быть Реквіемомъ *его сочиненія*; узнають очень простое объясненіе всему тому, что теперь хотять оправдать соображеніями то глубокомысленно-эстетическими, то возвышенно-религіозными. Въ концѣ концовъ будутъ очень смѣяться надъ этой исторіей...» Я не могу положительно сказать, что это былъ за таинственный фактъ и что за смѣшная исторія; но я почти увѣренъ, что угадалъ въ чемъ дѣло.

Разъясненія, появившіеся гораздо позднѣе этой статьи, дали право предположить, что графъ Вальзегъ, дилеттантъ мало свѣдующій, но имѣвшій манію слыть за великаго знатока, даже за великаго композитора, собирався показать свѣту Реквіемъ, заказанный по случаю похоронъ жены, какъ двойное свидѣтельство его супружескаго огорченія и громаднаго музыкальнаго генія. Сталобыть однимъ изъ условій между графомъ и Моцартомъ была неизбѣжно тайна на счетъ имени автора. Г. Веберъ — безъ малѣйшаго сомнѣнія, получившій какія нибудь свѣдѣнія на этотъ счетъ подъ условіемъ не разглашать ихъ въ печати — долженъ былъ съ радостью принять гипотезу столь благоприятную его планамъ защиты. Что *смѣшная исторія* заключается именно въ этомъ, становится несомнѣннымъ послѣ прочтенія слѣдующихъ выдержекъ изъ той же статьи Вебера. «Всѣ со временемъ увидятъ, почему Моцартъ, не вредя своей славы артиста, могъ позволить себѣ въ сочиненіи *Реквіема* многое такое, чего онъ не позволилъ бы себѣ въ другихъ сочиненіяхъ и почему онъ счелъ свои дѣтскія этюды⁸² достойными составить первый и второй нумера *Реквіема*.» И нѣсколько строчекъ далѣе: «Моцартъ, въ которомъ совмѣщался божественный артистъ съ человѣкомъ любившимъ повеселиться, тоже имѣлъ человѣческія нужды; онъ умѣлъ тратить деньги, въ особенности деньги уплаченные впередъ.»

Пусть *Реквіемъ*, согласно мнѣнію Вебера, есть произведеніе, котораго Моцартъ не

⁸² Мы сейчасъ увидимъ, что Веберъ подразумѣваетъ подъ *дѣтскими этюдами*. Прим. автора

предназначать къ печати съ своимъ именемъ; это возможно и даже вѣроятно. Допустимъ также, хотя этого и не было, что Моцартъ разрѣшилъ графу Вальзегу выдать это произведеніе за свое. Изъ этого слѣдовало бы заключить, что сдѣлавшись въ первый и единственный разъ въ жизни безчестнымъ человѣкомъ, Моцартъ обманулъ графа. Онъ нарушилъ, значить, обѣщанную тайну, не скрывая своего авторства ни отъ Зюсмейера, ни отъ жены, ни отъ Софіи Веберъ, ни отъ Штадлера, ни отъ Гофера, ни отъ Шака, ни отъ Гёрля; послѣдніе трое даже пѣли это произведеніе: значить, ни отъ кого въ Вѣнѣ! а если Вѣна знала тайну, то вскорѣ послѣ перваго исполненія ее узнать бы весь міръ! Значить Вальзегъ былъ обманутъ; но за то и Моцартъ дѣлался отвѣтственнымъ передъ всѣми за свое произведеніе. Есть еще соображеніе, болѣе возвышеннаго характера, всю силу котораго Веберъ, будучи протестантомъ, быть можетъ, не въ такой степени чувствуетъ какъ мы, католики греческіе или римскіе. Для такого человѣка какъ Моцартъ сочиненіе мессы было не только, какъ для Вебера, вопросомъ искусства и денегъ; это было также дѣломъ религіи. Вспомнимъ при этомъ, что Моцартъ, сочиняя эту музыку, сознавалъ себя умирающимъ; что онъ, какъ ему представлялось, писать эту вещь для своихъ собственныхъ похоронъ: что онъ работалъ надъ ней въ такой моментъ жизни, когда самые честолобивые люди перестаютъ заботиться о славѣ, что онъ въ это время былъ подъ влияніемъ идей самыхъ возвышенныхъ, впечатлѣній самыхъ величавыхъ, ужасающихъ и потрясающихъ глубь души: Бога, смерти, вѣчности. Какое счастье для насъ, біографа, что эти двѣ капитальныя данныя, т. е. точное время созданія *Реквіема* и моральное состояніе Моцарта во время этого труда, пріобрѣли, вслѣдствіе преній пустыхъ во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, достовѣрность исторической истины. Всѣ тѣ, кто приближался къ его ложу смерти — его вдова, Зюсмейеръ, Софія Веберъ, Штадлеръ, Шакъ и многіе другіе — утвердительно отвѣчаютъ на два главные вопроса. Да, говорятъ они, Моцартъ сочинялъ *Реквіемъ* въ послѣдніе дни жизни и думать, что писать для себя самаго. Послѣ этого во что обращается *смѣшная исторія* Вебера?

Однако же обѣщаніе обнаружить когда-нибудь фактъ достойный смѣха не могло служить замѣной историческихъ доказательствъ противъ подлинности *Реквіема*. На этотъ разъ противникъ самъ далъ ему оружіе. Штадлеръ сознавался, что темы для *Requiem aeternam* и *Kyrie* были заимствованы у Генделя. Веберъ раньше не зналъ этого обстоятельства и, узнавъ его, поспѣшно началъ рыться въ произведеніяхъ Генделя, нашелъ названныя темы и въ *Цецилии* выставилъ ихъ на показъ всѣмъ любопытнымъ. «Смотрите, сравните: развѣ это не то же самое? Подражаніе Генделю, копія съ Генделя, *дѣтскія упражненія* по Генделю; этюды школьника, которыхъ Моцартъ, ставшій мастеромъ, никогда бы не допустилъ въ партитуру подписанную его именемъ. Теперь скажите, кто болѣе оскорбилъ память великаго композитора: противники ли наши, выставляющіе его какъ безстыднаго плагиатора, или мы, отвергающіе это позорящее подозрѣніе всѣми силами нашего убѣжденія, всею горячностью нашей вѣры въ Моцарта?»

Въ этомъ способѣ разсужденія двѣ вещи не могутъ не удивить всякаго разумнаго человѣка, мало мальски имѣющаго понятіе о музыкѣ. Первая: какъ можетъ профессоръ композиціи, и профессоръ выдающійся, до такой степени притворяться невѣждой? Затѣмъ вторая: какъ могъ полемическій писатель, умѣвшій пускать въ ходъ всѣ тонкости литературнаго фехтованія, попасться на удочку, которую ему протянулъ аббатъ Штадлеръ? Какъ онъ не подумать, что такой испытанный боецъ какъ Штадлеръ не сталъ бы давать ему оружіе противъ себя безъ тайнаго намѣренія? Веберъ этого не сообразилъ и поплатился за это.

Когда человѣкъ, запутавшись въ парадоксъ, горячится болѣе и болѣе въ защитѣ ложной мысли, то тайный голосъ, какъ бы совѣсть ума, иногда предупреждаетъ его о заблужденіи; но задѣтое самолюбіе отвергаетъ это предупрежденіе. Очень вѣроятно, что такой голосъ пробудился въ Веберѣ; во всякомъ случаѣ онъ почувствовалъ недостаточность своего логическаго оружія и вмѣсто того чтобы приберечь къ концу самые убѣдительные свои аргументы онъ оканчиваетъ свою статью метафорой, развитой очень страннымъ образомъ. Онъ сравниваетъ *Реквіемъ* съ неоконченною картиной Рафаэля, съ Торсомъ, съ Аполлономъ Бельведерскимъ и Лаокоономъ, реставрированными чужою рукой, и все это... въ подтвержденіе того что Моцартъ нашелъ бы *Реквіемъ* недостойнымъ себя!... О, какими криками побѣды я, простой рядовой, сражающійся подъ

знаменемъ Штадлера, огласилъ бы воздухъ, еслибы я самъ прибралъ всѣ эти прекрасныя уподобленія, но какой бѣсенокъ-плутъ могъ подсказать такое опасное заключеніе статьи, такое наивное врученіе оружія противникамъ! Одна только разсѣянность могла допустить это. Неоконченная картина Рафаэля! Развѣ это сразу не напоминаетъ всякому рафаэлевское *Преображеніе*! Сходство между этою картиною и *Реквиемомъ* дѣйствительно точное; оно простирается на всѣ пункты. Рафаэль умеръ 37 лѣтъ, не окончивъ картины, какъ Моцартъ умеръ 36 лѣтъ, неокончивъ музыку заупокойной обѣдни. Ученикъ Рафаэля dokonчилъ картину, какъ ученикъ Моцарта dokonчилъ *Реквиемъ*. *Преображеніе* считается однимъ изъ величайшихъ чудесъ живописи, какъ *Реквиемъ* однимъ изъ величайшихъ чудесъ музыки. Можно ли себѣ представить совпаденіе болѣе изумительное, почти чудесное⁸³? С другой стороны развѣ Аполлонъ Бельведерскій и Лаокоонъ, несмотря на реставрацію нѣкоторыхъ частей тѣла, не суть величайшіе образцы скульптуры древней и современной? Они, съ рѣдкою точностью сходства, соотвѣтствуютъ оконченной партитурѣ *Реквіема*. Торсъ же наконецъ, самое безупречное произведеніе, когда-бы то ни было вышедшее изъ рукъ скульптора, произведеніе безъ всякой примѣси работы новѣйшей, представляетъ недурное подобіе подлинной рукописи Моцарта, съ тою только разницею, что статуя гораздо болѣе изувѣчена нежели партитура.

Новые аргументы Вебера, а также брань, которую онъ себѣ позволилъ по отношенію къ аббату Штадлеру, подъ прикрытіемъ очень слабой риторической фикціи, будто аббатъ выжилъ отъ старости лѣтъ изъ ума и подписалъ своимъ именемъ чужую статью неизбежно вызвали второй отвѣтъ Штадлера. Онъ былъ напечатанъ въ 1827 году подъ заглавіемъ *Добавленіе къ зашитѣ Реквіема Моцарта*. Тонъ этой брошюры менѣе сдержанъ чѣмъ первой. Штадлеръ, имѣвшій право сердиться, спрашиваетъ у читателей *Зашиты*, замѣтили ли они хоть одно изъ тѣхъ оскорбленій и клеветъ, на которыя Веберъ такъ злобно и горько жалуется. Затѣмъ, послѣ нѣсколькихъ полемическихъ обращеній къ противнику, Штадлеръ излагаетъ факты. Онъ говоритъ, что подлинный манускриптъ, проданный по частямъ въ 1791 году, былъ имъ опять воссоединенъ въ 1827 году. Недоставало только Requiem aeternam и Kyrie. Коммиссія для музыкальнаго изслѣдованія вопроса — состоявшая изъ Бетховена, капельмейстеровъ Эйблера и Генсбахера, надворныхъ совѣтниковъ фонъ-Мозеля и фонъ-Кизеветтера, Гировеца, Гаслингера, Карла и Юсифа Черни, барона Дюпелъгофа, младшаго сына Моцарта и многихъ другихъ — осматривала все оставшееся отъ первоначальной партитуры *Реквіема*. «Всѣ сейчасъ же узнали почеркъ Моцарта, всѣ изумлялись аккуратности его письма и точности матѣйшихъ подробностей и затѣмъ, выразивъ полное удовлетвореніе, всѣ засвидѣтельствовали единодушно истину всѣхъ свѣдѣній, помѣщенныхъ въ *Зашитѣ Реквіема Моцарта*».

Подтвердивъ такимъ образомъ то, что уже было вполне удостовѣрено, аббатъ взвѣшиваетъ упрекъ въ плагиатѣ, который бы Моцартъ заслужилъ, если бы призналъ *Реквиемъ* за свое произведеніе. Упрекъ этотъ былъ какъ бы ловушкой, поставленной Штадлеромъ Веберу.

Веберъ представляетъ двѣ темы Генделя и двѣ изъ Реквіема, всѣ четыре отдѣльно отъ ихъ разработки. Является вѣроятность, что вторыя суть повтореніе первыхъ. Явный плагиатъ! Но такъ говорить значитъ спекулировать на невѣдѣніе читателей. Что такое тема фуги безъ самой фуги? Ничего какъ общее мѣсто, которое каждый можетъ присвоить, разработавъ по своему. Такъ что взявъ тему Генделя и подвергнувъ ее контрапунктической разработкѣ, характеризующей разницу между геніями и талантами двухъ композиторовъ, Моцартъ не былъ ни плагиаторомъ, ни даже подражателемъ; fuga Kyrie — не упражненіе юноши, а образецъ классическаго искусства, восхищающій всѣхъ знатоковъ. Во всѣ времена этого рода заимствованія были въ употребленіи. Старые бельгійскіе контрапунктисты, предшествовавшіе Палестринѣ: Гобрехтъ, Окенгеймъ, Мутонъ, Жоскинъ де Пре⁸⁴ не только вводили въ свои церковныя сочиненія, предшествовавшія ихъ

⁸³ Не въ самомъ ли дѣлѣ чудесное? Это удивительное повтореніе столь исключительныхъ обстоятельствъ не есть ли откровеніе о ихъ предопредѣленномъ существованіи? *Прим. автора.*

⁸⁴ Не представляя здѣсь біографическихъ свѣдѣній о каждомъ изъ упомянутыхъ бельгійскихъ мастеровъ (свѣдѣнія эти читатель можетъ легко найти въ любомъ учебникѣ исторіи музыки), авторъ примѣчаній считаетъ

эпохъ, но еще — что считается теперь менѣе позволительнымъ — они допускали народныя мелодіи въ видѣ *canto fermo* и украшенныя аккомпанементомъ вокальнымъ, контрапунктическимъ и каноническимъ. Знаменитая пѣсенка *L'Homme armé* наиримѣрь послужила темой многихъ церковныхъ сочиненій, принадлежащихъ знаменитымъ композиторамъ XV и XVI-го вѣка, какъ это можно видѣть у Бёрнея. Такъ же поступали Гендель и Бахъ, по отношенію къ своимъ предшественникамъ. Такъ же и Моцартъ съ Гайдномъ, по отношенію къ Генделю и Баху. Одинъ весьма почтенный англійскій музыкантъ, котораго я знаю въ Петербургѣ, положительно увѣрялъ меня, что мотивъ въ началѣ хора *Die Himmel erzählen*, самаго прекраснаго въ «Сотвореніи Мира» Гайдна принадлежитъ Генделю; и — замѣтьте — взять не темой фуги, а какъ самое мелодическое пѣніе. Моцартъ тоже пользовался такими заимствованіями и въ другихъ сочиненіяхъ. Тема его офферторіи *Misericordias Domini* взята у Эберлина. Скажу болѣе: одно изъ самыхъ изумительныхъ мѣстъ въ *Волшебной флейтѣ* — хораль съ фугой служащей ему аккомпанементомъ — согласно г. Веберу пришлось бы считать двойнымъ плагиатомъ: тема хорала принадлежитъ Вольфу Гайнцу, композитору XVI вѣка, а въ инструментальной фигураціи Моцартъ воспользовался мыслью Баха, предпочтительно передъ собственнымъ мотивомъ, изъ него же онъ первоначально развилъ было аккомпанементъ, подлинная рукопись котораго у аббата Штадлера. Не приметъ ли когда-нибудь г. Веберъ къ свѣдѣнію и то заимствованіе, съ тѣмъ чтобы оспаривать подлинность *Волшебной флейты* или чтобы утверждать что и это свое сочиненіе Моцартъ не желалъ выпустить подъ своимъ именемъ? Наконецъ, развѣ самъ г. Веберъ не позаимствовалъ мотивъ своего *Agnus* изъ старинной оперы *Antoine le nigaud*, и развѣ это помѣшало ему издать свой *Реквиемъ* подъ именемъ г. Вебера?

нелишнимъ высказать здѣсь одно общее соображеніе. Знаніе Улыбышевымъ того періода, о которомъ онъ здѣсь заговорилъ (1450 — 1550), основано на тощихъ съ виду, но полныхъ учености брошюрахъ Кизеветтера (*Verdienste der Niederländer, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* и т. д.), на первомъ изданіи *Petisca Biographie universelle des musiciens* (съ обширнымъ предисловіемъ, озаглавленнымъ *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* и ошущеннымъ во второмъ изданіи, которое вышло послѣ смерти Улыбышева), на сборникѣ *Musica sacra* и на нѣкоторыхъ болѣе старыхъ сочиненіяхъ, какъ Форкель и Бёрней. Хотя нѣкоторые изъ этихъ авторовъ, преимущественно Кизеветтеръ, и даютъ нотныя приложенія, прекрасно выбранныя изъ памятниковъ старинной музыки, но вообще можно сказать, что они съ предметомъ знакомили не въ должной мѣрѣ и относительно многихъ теоретическихъ правилъ XV столѣтія не имѣли сами достаточныхъ познаній, вслѣдствіе чего иногда и выборъ, а въ большинствѣ случаевъ редакція нотныхъ примѣровъ у нихъ оставляютъ много желать. Въ настоящемъ разсужденіи Улыбышева понятіе *заимствованія* развито (вслѣдствіе недостаточнаго матеріала) нѣсколько сбивчиво. Пѣсня *L'homme armé* есть произведеніе анонимное, достояніе всеобщее, какъ *Внизъ по матушкѣ по Волгѣ*. Заимствовать ее композиторы не могли другъ у друга; всѣ они чѣрпали изъ общей сокровищницы народнаго пѣсеннаго творчества. Но въ бельгійскомъ періодѣ когда *творчество* композитора преимущественно сказывались въ его контрапунктической *разработкѣ*, мелодіи же болѣею частью брались готовыя (если не народныя, то изъ богослужебныхъ нотныхъ книгъ) и практиковались и дѣйствительныя заимствованія, притомъ на нашъ современный взглядъ весьма своеобразныя. Композиторы брали другъ у друга отдѣльные (контрапунктомъ къ "данной" мелодіи сочиненные) голоса наиримѣрь дискантъ трехголоснаго сочиненія, и эти голоса въ свою очередь обращали въ "данные", присочиняя къ нимъ два, три своихъ. Такъ Цинарولی написалъ работу *Fortuna desperata* (напечатанную въ *Canti cento cinquanti*, Венеція 1503, у Оттавіано Петруччи), въ которой мелодіи *Fortuna desperata* (очень извѣстной знатокамъ эпохи) совсѣмъ нѣтъ, но которую композиторъ назвалъ такъ лишь потому, что онъ изъ одной анонимной (въ томъ же собраніи напечатанной) обработки этой мелодіи взялъ контрапунктирующій дискантъ и сдѣлалъ его басомъ своего сочиненія. Такъ Гобрегтъ основалъ четырехголосную пѣсню *Forseulement* на *видоизмѣненномъ ритмически* данномъ голосѣ, какъ онъ нашелъ его въ трехголосномъ *Forseulement* Окенгейма. Такъ Жоскимъ написалъ четырехголосный мотетъ *Victimae paschali laudes* (напечатанъ въ теоретическомъ сочиненіи Глазана *Dodecachordon* и ранѣе, въ изданіи Петруччи *Motetti A* [numero trentatre, fol. 16], Венеція 1502) основанный въ первой части на дискантѣ, присочиненномъ Окенгеймомъ къ данному голосу *D'un autre amer* (который у него въ тенорѣ), во второй же части — на дискантѣ (также въ видѣ контрапункта сочиненномъ) въ обработкѣ мелодіи *De tous biens*, принадлежащей Гэну (Наупе). Такія "заимствованія" — въ сущности самостоятельныя и очень почтенныя труды. Съ ними можно до нѣкоторой степени сравнить напр. заимствованіе Моцартомъ темы Клементи, обработанной самимъ Клементи въ видѣ аллегро фортепіанной сонаты, Моцарту же послужившей темой для великолѣпнаго фугато, составляющаго главное содержаніе увертюры къ *Волшебной Флейтѣ*. Но въ XVII и XVIII столѣтіяхъ начали прямо брать большіе мелодическія партіи одинъ у другаго, причемъ "заимствованіе" уже не оправдывалось никакою самостоятельностью обработки. Такія заимствованія (часто, по всей вѣроятности, непреднамеренныя, а относящіеся къ области невольныхъ "воспоминаній", *réminiscences*) особенно часто встрѣчаются у Генделя. До нѣкоторой степени ими грѣшитъ и Моцартъ, но въ сочиненіяхъ гомофоническихъ, а не полифоническихъ, о которыхъ здѣсь только и идетъ рѣчь.

Намъ остается привести послѣднее замѣчаніе Штадлера, который говоритъ съ опытностью и личнымъ авторитетомъ ученаго контрапунктиста. По его мнѣнію, заимствованныя темы несравненно труднѣе разрабатывать, нежели темы своего сочиненія. Штадлеръ писалъ для музыкантовъ и поэтому не имѣлъ нужды прибавлять, что присвоеніе чужихъ идей позволительно въ произведеніяхъ только контрапунктическаго стиля, достоинство которыхъ зависитъ главнымъ образомъ отъ развитія темъ и сочетанія ихъ съ другими мелодіями. Совсѣмъ не то въ сочиненіяхъ, принадлежащихъ къ мелодическому роду, гдѣ преобладаетъ главная мелодія, составляющая все достоинство и красоту произведенія. Въ такихъ случаяхъ заимствованіе справедливо называется кражею.

Здѣсь, по нашему мнѣнію, Штадлеръ долженъ былъ остановиться. Всѣ преимущества борьбы были на его сторонѣ и онъ не переступилъ бы границы честной полемики, чуждой личностей. Вопросъ подлинности былъ совершенно исчерпанъ. Послѣ второй брошюры къ этому уже нечего было возвращаться. Но старикъ Штадлеръ былъ человѣкъ; онъ глубоко былъ оскорбленъ обидой, нанесенной его усопшему, безсмертному другу; онъ самъ наконецъ былъ сильно затронутъ. Всего этого достаточно чтобы извинить поступокъ, который онъ себѣ позволилъ въ послѣдствіи, опубликовавъ посмертное письмо Бетховена къ Штадлеру. Оно ничего не сообщало новаго, относящагося до предмета, но *Реквіемъ* Вебера названъ жалкимъ издѣліемъ (ein Machwerk). Это сужденіе, не мотивированное ничѣмъ, имѣло отгѣнокъ личнаго недоброжелательства. Дѣло въ томъ, что 10 лѣтъ прежде, Веберъ сдѣлалъ очень строгій разборъ оркестровой фантазіи Бетховена *Сраженіе при Витторіи*. Его статья, которой я теперь не имѣю передъ собою, у меня осталась въ памяти, какъ одна самыхъ лучшихъ въ критическомъ родѣ. Онъ называлъ эту фантазію неудачною и она дѣйствительно была такою какъ по замыслу, такъ и по выполненію. По замыслу потому, что недостойно дѣлать смѣшнымъ и презрѣннымъ побѣжденнаго врага, а Бетховенъ это сдѣлалъ. Маршъ *Mallbronn*, изображающій въ музыкѣ французскую армію, въ началѣ полный блеска и мощи, въ концѣ появляется жалкимъ, изуродованнымъ, едва волочащимъ, такъ сказать, ноги, что невольно возбуждаетъ смѣхъ слушателей. По выполненію симфонія тоже была неудачна, потому что для нея Бетховенъ усилилъ оркестръ акустическимъ аппаратомъ, огромной машиною, долженствовавшею матеріально изображать громъ пушекъ⁸⁵. Это значило смѣшивать реальное съ артистическимъ подражаніемъ, драпировать статую шелкомъ и бархатомъ, вставлять ей эмалевые глаза или (что то же самое) золотить костюмы въ картинахъ. Пріемъ, по нашимъ понятіямъ, анти-эстетическій и Веберъ справедливо въ немъ укорялъ Бетховена.

Теперь мы знаемъ все, что когда либо можно будетъ узнать о подлинности *Реквіема*. Главныя историческія обстоятельства происхожденія его намъ тоже извѣстны. Строго говоря, мой трудъ долженъ былъ бы здѣсь окончиться, но такъ какъ я задался мыслью дать моимъ соотечественникамъ всѣ свѣдѣнія объ этомъ дѣлѣ, заставившемъ говорить о себѣ въ теченіи 3-хъ или 4-хъ лѣтъ всю Германію, то мнѣ остается еще сказать нѣсколько словъ объ открытіяхъ, къ которымъ повлекло дознаніе возбужденное журналомъ *Caecilia*, открытіяхъ неутѣшительныхъ для г. Вебера въ его походѣ противъ *Реквіема* Моцарта.

Свѣдѣнія, которыхъ онъ просилъ, къ нему прибывали массами. Какъ комъ снѣга увеличивается постепенно въ своемъ движеніи, такъ съ каждымъ номеромъ *Caecilia* нарастали массы всевозможныхъ свѣдѣній о *Реквіемѣ*. Наконецъ они образовали цѣлую литературу рассказовъ, предположеній, двусмысленныхъ признаній, туманныхъ откровеній, противурѣчивыхъ разъясненій и проч.

Въ нихъ прежде всего замѣчается, что, въ большинствѣ случаевъ, корреспонденты или не позволяютъ оглашать своего имени, или какой-нибудь части своихъ сообщеній. Всѣ они или знали

⁸⁵ Здѣсь Улыбышеву измѣнили свойственныя ему основательность сужденія и обстоятельность мотивировки. Правственный поступокъ, совершенно посторонній искусству, онъ называетъ "замысломъ" музыкальнаго произведенія. Одну изъ подробностей инструментовки (самую внѣшнюю и случайную) онъ называетъ "выполненіемъ". Между этими двумя полюсами, столь далеко отстоящими, ему не осталось мѣста говорить ни о мелодіи, ни о гармоніи, ни о ритмѣ, ни о формѣ, ни (кромѣ машины изображавшей громъ) объ инструментовкѣ.

Моцарта, или имѣли дѣловыя сношенія съ особой, стоявшею къ нему ближе всего. Очень естественное нежеланіе разоблачать могущія скомпрометтировать ее вещи имъ зажимало ротъ, или вводило въ ихъ отвѣты недомолвки и то стѣсненіе, которое мы замѣчаемъ и въ сообщеніяхъ Штадлера. Для насъ, людей совершенно постороннихъ, эти стѣсненія не могутъ существовать и ничто не помѣшаетъ намъ искать истины, какъ бы она ни была неблагопріятна для лицъ, близкихъ Моцарту.

Были и такіе корреспонденты (изъ числа наиболѣе свѣдущихъ), которые вмѣсто того, чтобы молчать или сказать правду, хотѣли обморочить публику полуконфиденціями или гипотезами, неосновательность которыхъ имъ была очень хорошо извѣстна. Между ними первое мѣсто занимаетъ г. Андре, музыкальный торговецъ въ Оффенбахѣ.

Онъ былъ въ Вѣнѣ въ 1799 году и купилъ почти всѣ рукописи, оставшіяся отъ Моцарта. Вдова также предложила купить подлинную рукопись *Реквиема* и онъ нѣкоторое время былъ въ рукахъ Андре; но вслѣдствіе неизвѣстныхъ причинъ, онъ его не купилъ, потому что извѣстно, что этотъ манускриптъ былъ по частямъ проданъ другимъ лицамъ. Въ отвѣтъ Веберу, Андре высказываетъ предположеніе (быть можетъ, сознавая въ душѣ его нелѣпость), что *Реквиемъ* началъ Моцартомъ до 1784-го года. Надъ публикой или надъ Веберомъ Андре въ этомъ сдучаѣ желалъ посмѣяться? Я представлю читателямъ сущность другихъ позднѣйшихъ сообщеній Андре. Онъ оставилъ Вѣну, не покончивъ дѣло съ *Реквиемомъ*. Въ это время появилось Лейпцигское изданіе и почти въ то же время возобновились переговоры Андре съ вдовой Моцарта объ изданіи клавираускуга *Реквиема*. Въ письмѣ отъ 28 ноября 1800 года вдова ему предложила пріобрѣтеніе не подлинной рукописи, но всего произведенія, уже два раза проданнаго (графу Вальзегу и Брейтконфу и Гертелю). Такъ какъ самый фактъ первой сдѣлки съ Брейтконфомъ и Гертелемъ долженъ былъ повліять на цѣну, то г-жа Моцартъ постаралась убѣдить Андре, что копія, послужившая для Лейпцигскаго изданія, полна грубыхъ ошибокъ (между тѣмъ какъ она была написана Зюсмейеромъ и провѣрена Штадлеромъ), а что у нея есть другая, болѣе вѣрная и исправленная знающимъ человѣкомъ (?); что въ этомъ экземплярѣ средніе голоса иначе написаны, чѣмъ въ прежнихъ копіяхъ, и что она, въ виду этого, полагаетъ, что Зюсмейеръ сочинилъ ихъ дважды (!!). Все это было очень не лестно для Зюсмейера и для Штадлера. Что же касается до инсинуаціи, будто бы Зюсмейеръ, уже повидимому врагъ г-жи Моцартъ, перемѣнилъ средніе голоса въ ея экземплярѣ, инсинуаціи, пущенной подъ видомъ сомнѣнія, какъ бы вящей нелѣпости ради, то я на ней и останавливаться не буду. Но что измѣненія были сдѣланы кѣмъ то другимъ, это почти несомнѣнно и этимъ можно пожалуй объяснить происхожденіе тѣхъ (впрочемъ легкихъ) вариантовъ, которые дали Веберу лишнія доказательства противъ подлинности *Реквиема*. Въ своемъ письмѣ г-жа Моцартъ проситъ Андре хранить тайну недоконченности *Реквиема* и послѣдній не преминулъ это исполнить.

Въ то время какъ съ одной стороны все устраивалось такимъ образомъ, Зюсмейеръ съ другой стороны послалъ свое знаменитое письмо отъ 8 Сентября 1800 г. къ Брейтконфу и Гертелю, напечатавшимъ его въ слѣдующемъ году. Это конечно было крайне непріятно г-жѣ Моцартъ и Андре. Мнѣ кажется, что можно безъ особенной проницательности опредѣлить общій двигатель, съ помощью котораго объясняются расходящіяся въ разныя стороны дѣйствія этихъ лицъ. Г-жа Моцартъ съ провѣренною за ново копію хотѣла спекулировать на счетъ кармана г. Андре; послѣдній молчалъ, потому что ему было выгоднѣе издать сочиненіе будто бы все написанное Моцартомъ безъ участія Зюсмейера, а этотъ молодой композиторъ боялся, что у него отнимутъ славу окончанія *Реквиема* и поспѣшилъ публично заявить о немъ въ письмѣ, гдѣ изложилъ почти всю правду. Вполнѣ безукоризненно здѣсь только поведеніе фирмы Брейтконфъ и Гертель. Никакой страхъ за денежный интересъ не помѣшалъ имъ опубликовать правду, которая могла вредно отозваться на продажѣ ихъ изданія.

Двадцать лѣтъ спустя, въ 1826 г., начинаются новые переговоры по поводу *Реквиема* между Андре и г-жой Моцартъ, обратившейся уже въ г-жу фонъ-Ниссенъ. Новое письмо къ Андре, но ужъ не отъ самой вдовы, а отъ ея втораго мужа. Это не совсѣмъ то-же. Въ первомъ письмѣ можно было

понять кое что, во второмъ — ровно ничего.

Г. фонъ-Ниссенъ былъ дипломатомъ; я — тоже. Мы оба дослужились до одного чина, но только я имѣю нѣсколько крестовъ вмѣсто одного, какъ у него. Прибавьте къ этому, что русская дипломатія, если уже на то пошло, стоитъ датской. Вслѣдствіе этого фразы повидимому излишнія и двусмысленныя, фразы дающія поводъ къ замѣчанію обратному, длинные обходы, недомолвки и прочія тонкости ремесла не были для меня безусловною новостью. И, тѣмъ не менѣе, къ моему стыду мнѣ было невозможно вывести объ этомъ письмѣ что нибудь опредѣленное. Что это? разсужденіе ли, сообщеніе ли, признаніе или предложеніе? И все таки, не понимая ни одного слова, мнѣ кажется я различаю тонко дипломатическое намѣреніе продиктованнаго письма. Надо было убѣдить г. Андре, что онъ видѣлъ не всѣ рукописи *Реквіема*. Для этой цѣли г. Ниссенъ такъ затемняетъ свой и безъ того туманный стиль, такъ хорошо смѣшиваетъ выраженія *оригиналь* и *копія*, что умъ читателя окончательно отказывается что нибудь различить. Оригиналы *Реквіема* какъ дождь сыплются подъ перомъ г. Ниссена. Во первыхъ существуютъ листки разрозненной партитуры Моцарта — это оригиналь; потомъ оригиналь графа Вальзегга; оригиналь г. Андре. Наконецъ есть оригиналь гораздо болѣе оригинальный чѣмъ всѣ эти, имѣвшій въ 1826 году только 10 лѣтъ (?) и о немъ какъ нельзя болѣе оригинально г. Ниссенъ говоритъ такъ: «испытавъ много тревоженій въ дорогѣ и дома, этотъ оригиналь явился отдохнуть у двухъ а потомъ у четырехъ рукъ, собственники которыхъ (четверорукіе собственники!) были слишкомъ невѣжественны чтобы открыть все, что съ нимъ случилось непріятнаго, въ то время, какъ различныя лица, коимъ его давали на полчаса, осматривали его хоть бы въ сосѣдней комнатѣ (!!!)» и проч. въ этомъ родѣ... Вы думаете, что это послѣдній оригиналь? Нѣтъ, остается еще *первоначальная комбинированная партитура* (die vereinigte Ur-Partitur), которая и есть, мнѣ кажется, удочка, заброшенная чтобы поймать кошель г. Андре. Что это за vereinigte Ur-Partitur? Богъ и переговаривавшіеся одни это знали.

Не надо забывать, что эту переписку г-на и г-жи Ниссенъ съ Андре, опубликовалъ самъ г. Андре. Зачѣмъ онъ это сдѣлалъ? Потому что послѣ 26-ти лѣтъ съ него сняли клятву молчанія, говорить онъ. А мы говоримъ: потому что *Caecilia* заставила его высказаться.

Изъ всѣхъ свидѣтельскихъ показаній, собранныхъ журналомъ *Caecilia*, самое интересное, безъ всякаго сомнѣнія, г. Крюхтена, прокурора (Landes-Advocat) въ Пештѣ. Онъ по видимому былъ интимнымъ человѣкомъ въ домѣ графа Вальзегга. Графиня Вальзегъ, рожденная баронесса Фламбергъ, говоритъ онъ, умерла въ 1791 г. въ Штуцахъ, резиденціи графа близъ Вѣны. Вдовецъ, страстный меломанъ, поручилъ тогда своему управляющему Лейтгебу заказать Моцарту *Реквіемъ* для похоронъ супруги; по нѣкоторымъ причинамъ (о нихъ-же умалчиваетъ Крюхтенъ) Лейтгебъ имѣлъ приказаніе не называть заказчика Моцарту. Когда партитура была передана этому посланному, то графъ велѣлъ-де попробовать композицію въ Нейштадтѣ-подъ-Вѣной, въ домѣ покойнаго Обермейера, домашняго врача графа Вальзегга и дяди г. Крюхтена. Члены семьи Обермейера, всѣ хорошіе музыканты, приняли-де участіе въ исполненіи, такъ-же и нѣкто Трашъ, регентъ соборнаго хора, съ управляемыми имъ пѣвчими и нѣкоторые мѣстные любители. Тереза, старшая дочь доктора, пѣла сопрано, какъ на этой репетиціи, такъ и на похоронахъ графини, совершившихся съ большою помпой въ церкви Новаго монастыря (Neukloster) въ Нейштадтѣ-на-Вѣнѣ.

Насколько помнится г. Крюхтену, это исполненіе *Реквіема* было позднею осенью 1791-го года, т. е. какъ толкуетъ Веберъ, еще при жизни Моцарта.

Все подтверждаетъ вѣрность показанія г. Крюхтена. Ему не зачѣмъ было говорить неправду, онъ стоялъ въ сторонѣ и отъ меркантильныхъ разсчетовъ и отъ мелкихъ интересовъ, вліявшихъ на показанія профессиональныхъ музыкантовъ на счетъ вдовы или самого г. Вебера. Г. Крюхтенъ членъ судебного вѣдомства; сношеній съ Моцартомъ или со вдовой онъ не имѣлъ, но дѣла графа Вальзегга онъ отлично знаетъ. Свидѣтельство его имѣетъ отпечатокъ подлинности и канцелярской точности. Дядя его Обермейеръ также былъ лицо оффиціальное: онъ состоялъ мѣстнымъ врачомъ и врачомъ при Нейштадтскомъ кадетскомъ корпусѣ. Наконецъ Тереза Обермейеръ даже была еще жива, когда

Крюхтенъ писать г. Веберу свои два письма, помѣченныя декабремъ 1825-го и январемъ 1826-го годовъ.

Есть въ сообщеніи Крюхтена обстоятельство смущающее насъ, это — время перваго исполненія *Реквіема*, показанное у него. По его словамъ, выходитъ, что онъ былъ въ первый разъ исполненъ еще при жизни Моцарта. Но и это сомнѣніе также легко разсѣвается. Во первыхъ Крюхтенъ не говоритъ, кѣмъ была передана партитура посланному, а во вторыхъ выраженіе *поздняя зень* сопровождается словами *насколько помнится*, единственными, въ которыхъ чувствуется сомнѣніе изъ всего его точнаго и яснаго разсказа. Пойдемъ дальше и допустимъ, что память прокурора о событіяхъ, случившихся 35 лѣтъ назадъ, не сбилась даже на нѣсколько недѣль; но не забудемъ также и того, что Крюхтенъ пишетъ съ точностью стили обвинительнаго акта, что собственно говоря позднюю осень по общимъ понятіямъ тѣхъ мѣстъ называется время почти до 22-го Декабря и что, помимо астрономіи, послѣдніе дни года подъ 48-мъ градусомъ широты очень похожи на осень, въ особенности въ западной Европѣ. Такъ что сообщеніе Крюхтена выраженіемъ *позднюю осень* совсѣмъ не говоритъ, что исполненіе *Реквіема* имѣло мѣсто при жизни Моцарта и что слѣдовательно онъ былъ оконченъ самимъ авторомъ. Послѣдній скончался 5-го Декабря и вдова утверждаетъ, что тотчасъ послѣ его кончины пришелъ посланный за партитурой и получить ее. Этимъ разрѣшаются всѣ вопросы, какъ Гордіевъ узелъ мечемъ Александра; этимъ доказывается и подлинность сочиненія гораздо убѣдительнѣе, чѣмъ доводами аббата Штадлера: факты приводимые г. Крюхтеномъ отнимаютъ у Зюсмейера всякую тѣнь участія въ трехъ первыхъ частяхъ *Реквіема*.

Я проходилъ нескончаемый лабиринтъ этихъ препирательствъ съ чувствомъ то смертельнаго нетерпѣнія, то страстнаго любопытства, то горькаго разочарованія, которое поймутъ только люди, помѣшавшіеся на музыкѣ. Я читалъ въ это время остроумную брошюру г. Сиверса *Моцартъ и Зюсмейеръ*, напечатанную въ 1828 году, (литературная совѣсть обязываетъ меня сознаться, что я много пользовался этою брошюрой, особенно въ томъ, что касается свѣдѣній, доставленныхъ г-номъ Андре⁸⁶, когда газеты извѣстили о появленіи новой біографіи Моцарта, изданной его вдовою. Пусть вообразить читатель мою радость! Наконецъ все станетъ ясно!

Необходимо замѣтить, что сборникъ Ниссена появился приблизительно черезъ три года послѣ первой статьи, породившей столько другихъ статей. Г. Ниссенъ умеръ въ 1826 году, но конечно къ труду его много было сдѣлано дополненій, и тѣмъ легче, что его книга была только собраніемъ матеріаловъ, довольно плохо составленнымъ. Между тѣмъ лица, изъ которыхъ состоятъ совѣтъ вдовы по дѣлу изданія біографіи Моцарта, не могли не знать объ относящихся до Моцарта вопросахъ, волновавшихъ тогда всю Германію и такъ сильно компрометировавшихъ г-жу Ниссенъ. Можно ли было отъ подобнаго сочиненія — напечатаннаго подъ такой редакціей и при такихъ обстоятельствахъ — не ожидать полнаго, откровеннаго разъясненія всего, что до тѣхъ поръ было скрыто, или опроверженія скандальныхъ слуховъ, распространенныхъ музыкальными журналами, нападавшими на славу мертвыхъ и на репутацію живыхъ. Я былъ увѣренъ, что найду тамъ и то и другое. Приносятъ мнѣ желанный томъ; его толщина вызываетъ у меня крикъ восторга: въ немъ безъ малаго 1000 страницъ въ 38 строчекъ каждая! О счастье! я все узнаю. Прочитываю весь томъ и до послѣднихъ страницъ, заключающихъ въ себѣ эпитафію г. Ниссена, которой я совсѣмъ не искалъ; потомъ, словно я проснулся отъ тяжелаго сна, перечитываю и перелистываю опять всѣ 1000 страницъ; опять забываю и сонъ и апетитъ и опять наталкиваюсь на скорбныя изліянія г-жи Ниссенъ, начертанныя на монументѣ г. Ниссена. Ни одной фразы, ни одного слова, ни одного слога

⁸⁶ Вотъ полное заглавіе брошюры: G. L. P. Sievers, *Mozart und Süßmaier, ein neues Plagiat dem erstern zur Last gelegt und eine neue Vermuthung die Entstehung des Requiems betreffend*. Майнцъ, 1829, in-8. Авторъ этой "куріозной книжки", какъ называетъ ее О. Янъ (IV, 789) принимаетъ за фактъ, что Моцартъ умеръ не въ 1796, а въ 1792 году и что партитура *Реквіема* была вполне имъ окончена, но выдана графу безъ сохраненія съ нея копій. По смерти Моцарта наслѣдники нашли-де въ бумагахъ его первоначальные наброски спорныхъ трехъ частей (Sanctus, Benedictus и Agnus) и поручили Зюсмейеру дополнить цѣлое. Улыбнувшись, какъ мы увидимъ ниже, не вполне точно передаетъ гадательныя соображенія Сиверса: онъ "нѣсколько тоныше приправляетъ гипотезу", какъ выражается Янъ (тамъ же).

по поводу вопросовъ, долженствовавшихъ наполнить собою самую интересную главу! О г. Веберъ и его журналъ даже и не упоминается. Я не знаю, представляютъ ли лѣтописи литературы хотя бы одинъ примѣръ подобнаго безстыдства! Конечно было бы жестоко упрекать въ этомъ бѣдную старую женщину почти 70-ти лѣтъ, вѣроятно и не читавшую того, что было издано подъ ея именемъ. Г. Ниссенъ виноватъ еще менѣе. Великимъ писателемъ онъ не былъ, но человѣкъ онъ былъ порядочный и уважаемый. Походъ противъ *Реквіема* начался не задолго до смерти Ниссена; самъ онъ вѣроятно не зналъ еще многихъ подробностей дѣла и если бы остался живъ, то прибавилъ бы къ книгѣ изданной подъ его именемъ новую главу, ставшую необходимою. Весь стыдъ вполнѣ падаетъ на тѣхъ которые заправляли этимъ изданіемъ и имена которыхъ ни вы ни я не любопытствуемъ узнавать.

Въ сборникѣ г. Ниссена исторія *Реквіема* ограничивается тѣмъ, что мы рассказали въ 20-й главѣ нашей біографіи и что мы считаемъ очень близкимъ къ истинѣ. Послѣ этого лаконическаго разсказа тамъ прибавлено слѣдующее. «Тотчасъ послѣ кончины Моцарта, таинственный незнакомецъ пришелъ за партитурой и получилъ ее незаконченной, какъ она была. Съ этого момента вдова Моцарта больше его не видѣла и не слышала ничего ни о немъ, ни о заупокойной обѣднѣ, которую заказалъ незнакомецъ. Какъ легко пойметъ читатель, всѣ мѣры были предприняты, чтобы найти знакомя, но всѣ онѣ остались безуспѣшны». Мои же читатели знаютъ, что въ этихъ добавочныхъ словахъ заключаются двѣ неправды. Во первыхъ знакомцу была выдана не то чтобы оконченная рукопись Моцарта, а партитура дополненная Зюсмейеромъ. По рукописи самого Моцарта нельзя было исполнить *Реквіема*: части *Lacrymosa* и четырехъ послѣднихъ нумеровъ недоставало; при томъ инструментовка была выписана не вся. Во вторыхъ на 169 и 170 страницъ той же книги, гдѣ говорится [стр. 566 первой части] что со времени выдачи рукописной партитуры вдова больше ничего не слышала о знакомцѣ, изображено: «Брейткопфъ и Гертель, желая издать *Реквіемъ*, обратились ко вдовѣ чтобы имѣть копію. По ихъ словамъ они уже имѣли много копій, но желали приготовить изданіе по самой лучшей. Такъ какъ произведеніе существовало уже десять лѣтъ и вдова, желая почтить память супруга, должна была желать чтобы оно было напечатано по самой лучшей, то она дала свою. Тогда таинственный заказчикъ *Реквіема* графъ Вальзегъ (жившій тогда въ своемъ имѣніи Штупахъ въ Нижней-Австріи) далъ довѣренность вѣнскому адвокату Зорчу. Этотъ громко протестовалъ отъ имени своего кліента, угрожалъ и согласился наконецъ принять въ возмѣщеніе убытковъ многія музыкальныя піесы, которыя были ему выданы». Такъ вотъ для чего анонимъ выбралъ знаменитаго адвоката, а не простаго; еще бы! Ему нужно было преслѣдовать судомъ тѣхъ, которые нарушили его право собственности. Приведенною нами выдержкою освѣщаются два обстоятельства: порученіе данное адвокату и инкогнито заказчика, но за то сколько другихъ обстоятельствъ съ намѣреніемъ искаженныхъ и запутанныхъ! Не въ 1801, а въ 1792, самое позднее въ 1793 г. *Реквіемъ* былъ проданъ Брейткопфу и Гертелю. Не они просили копію *Реквіема* у вдовы, сама вдова послала имъ ее, когда они еще не знали о существованіи *Реквіема* Моцарта; сама же она, по показаніямъ очевидца [Рохлица], пріѣхала въ Лейпцигъ для переговоровъ по этому дѣлу. Брейткопфъ и Гертель не могли имѣть ранѣе этого не то что нѣсколько, но ни одной копій, потому что таковыхъ было только три. Наконецъ — не въ нашемъ столѣтіи Зорчъ взялъ на себя веденіе дѣла Вальзегъ. Аббатъ Штадлеръ намъ говоритъ, что знаменитый адвокатъ заявилъ свои требованія очень скоро послѣ смерти Моцарта; вѣроятно онъ явился тотчасъ послѣ того, какъ графъ Вальзегъ разузналъ о продажѣ *Реквіема* лейпцигскими издателями.

Если бы въ ту пору, когда происходили эти переговоры дѣйствительно много ходило по рукамъ контрафакцій *Реквіема* и если бы невозможно было помѣшать ихъ напечатанію, то вдова оказалась бы между двумя несовмѣстимыми обязанностями. Съ одной стороны она бы должна была, во имя славы покойнаго мужа, желать, чтобы это изданіе было сдѣлано по самой точной рукописи, а съ другой стороны исключительныя права графа Вальзегъ воспрещали бы ей выдать эту рукопись въ распоряженіе музыкальнаго торговца. Но, помимо ея воли, зло совершилось; произведеніе выйдетъ въ свѣтъ искаженнымъ, неузнаваемымъ; великое имя Моцарта будетъ

значиться на немъ, слѣпо прибитое къ позорному столбу. И такъ нечего колебаться. Она выдастъ рукопись самую вѣрную послѣ той *наивѣрнѣйшей*, которую она бережетъ для г. Андре въ Оффенбахѣ. Пусть графъ Вальзегъ преслѣдуетъ ее судомъ; вдова ихъ ждетъ; вдова готова. Одною рукой она указываетъ на небо, гдѣ витаетъ ея супругъ, другою же — *Реквиемъ*, который безъ ея благонамѣренной лжи погибъ бы для христіанъ. Всѣ рукоплещутъ: и публика, и судьи и адвокаты.

Противорѣчіе между двумя приведенными нами выдержками изъ книги г. Ниссена объясняется просто. Первая *была* имъ самимъ написана до выхода 11-го № журнала *Caecilia*. Вторая вставлена была послѣ его смерти подъ гнетущимъ хотя открыто не признаннымъ вліяніемъ статей Вебера.

Въ концѣ тома помѣщено нѣчто вродѣ эстетическаго анализа *Реквіема*. Боже, какой анализъ! Куріоза ради приводимъ выдержки изъ него на удачу. «Всѣ части *Реквіема* написаны въ стилѣ футн» (всѣ за исключеніемъ большей половины!). «*Rex tremendae majestatis* мѣсто единственное въ своемъ родѣ» (и только). «То же самое мы можемъ сказать и о *Recordare*» (ни слова больше о *Recordare*). «Хоръ *Lacrymosa*, полный искреннихъ слезъ, самымъ обманчиво-сходнымъ образомъ подражаетъ робкому молчанію, прерываемому стономъ и рыданіями. Слезливый тонъ *sol* миноръ (!) не мало способствуетъ красотѣ этой картины». *Lacrymosa* написано въ *ré* миноръ, а не *sol*).

На счетъ вопроса о подлинности въ этомъ самомъ анализѣ мы читаемъ что «парка порвала нить жизни Моцарта на *Sanctus*». Въ другомъ мѣстѣ между прочимъ говорится, что «Зюсмейеръ окончилъ *Реквиемъ*». Не ищите болѣе въ томъ имѣющемъ 1000 стр. ни одной строчки по этому поводу.

И такъ кромѣ разсказа Шака и нѣсколькихъ драгоценныхъ подробностей о послѣднихъ моментахъ жизни Моцарта, которыми мы обязаны Софіи Веберъ⁸⁷, авторъ, или вѣрнѣе авторы этой книги, не говорятъ намъ ничего прямо о томъ что насъ интересуетъ. Но все таки въ этомъ сборникѣ матеріаловъ для біографіи Моцарта между всеѣмъ незанимательными и ненужными свѣдѣніями, попалось мнѣ одно весьма, помимо воли издателей, интересное и изливающее свѣтъ на единственный сомнительный пунктъ подлинности *Реквіема*. Во время своихъ путешествій, говорится въ этомъ свѣдѣніи, Моцартъ всегда имѣлъ съ собой клочки потной бумаги и карандашъ чтобы на-скоро отмѣчать приходившія ему въ голову мысли. Когда эти мысли выросли въ замыселъ цѣлаго сочиненія, то всѣ клочки бумаги откладывались въ жестяной ящикъ, который Моцартъ называлъ своимъ дневникомъ путешествія.

Эти клочки бумаги займутъ видное мѣсто въ томъ возстановленіи всей исторіи *Реквіема*, которое я собираюсь предложить моимъ читателямъ. Я льщу себя надеждой пополнить этимъ одинъ изъ важнѣйшихъ пробѣловъ жизнеописанія Моцарта.

Графъ Вальзегъ, богатый меломанъ, овдовѣвъ, посылаетъ одного изъ своихъ слугъ заказать Реквиемъ Моцарту. Загадочныя и неважныя для насъ причины заставляютъ его желать сохранить инкогнито въ этомъ дѣлѣ. Потребовалъ ли онъ также, чтобы Моцартъ скрылъ свое авторство? Надо думать, нѣтъ, потому что человѣкъ такой безукоризненной честности, какъ Моцартъ, всеѣмъ не дѣлать тайны изъ этого сочиненія; но болѣе чѣмъ вѣроятно, что *Реквиемъ*, по условію между посланнымъ и Моцартомъ, долженъ былъ оставаться исключительной собственностью заказчика и авторъ не имѣлъ права ни какъ располагать своимъ сочиненіемъ безъ позволенія собственника или его довѣреннаго. Моцартъ принимаетъ заказъ, не видя сначала въ немъ ничего необыкновеннаго. Вскорѣ дѣла заставляютъ его ѣхать въ Прагу и у дверцы кареты онъ видитъ опять незнакомца, одѣтаго въ трауръ, справляющагося о заказанномъ Реквиемѣ. Вальзегъ вѣроятно хотѣлъ скорѣе имѣть его въ въ рукахъ, потому что графиня умерла уже нѣсколько мѣсяцевъ назадъ, а торжественныя похороны ея не были еще справлены. Это второе появленіе посланнаго могло произвести нѣкоторое впечатлѣніе на живое воображеніе Моцарта, уже чувствовавшаго себя нездоровымъ. По возвращеніи въ Вѣну еще въ болѣе болѣзненномъ состояніи онъ принимается за *Реквиемъ*; этотъ трудъ ему внушаетъ интересъ исключительный и на нашъ взглядъ совершенно

⁸⁷ Подробности эти приведены въ XXI главѣ.

естественный, во первыхъ потому, что трудно вообразить болѣе грандіозную задачу какъ музыка для заупокойной обѣдни, а во вторыхъ потому что родъ вдохновенія нужный для такого труда былъ вполне согласенъ съ настроеніемъ человѣка, болѣе чѣмъ когда-либо охваченнаго мыслью о смерти и мрачною меланхоліей. Голова его экзальтируется по мѣрѣ того какъ силы таютъ. Чувствуя себя умирающимъ, Моцартъ видитъ въ заказѣ *Реквіема* предвѣстіе посланное небомъ.

Теперь самое существенное узнать, какъ онъ принялся за этотъ трудъ и сколько времени ему оставалось для его окончанія. Справимся по числамъ. Моцартъ возвращается изъ Праги къ концу сентября; смертельный же кризисъ болѣзни заставляетъ его окончательно слечь въ 20-хъ числахъ ноября. Значитъ на сочиненіе *Реквіема* у него было шесть недѣль. *Милосердіе Тита* было написано въ 18 дней, а партитура этой оперы гораздо больше чѣмъ *Реквіема*. Въ теченіи этихъ шести недѣль у Моцарта не было другаго дѣла и онъ работалъ день и ночь. Здѣсь пусть мои читатели вспомнятъ, что Моцартъ обыкновенно записывалъ свою музыку только тогда, когда въ головѣ его она уже была закончена, и поэтому онъ не составлялъ никогда ни черновыхъ, ни эскизовъ, какъ это дѣлаетъ большинство другихъ композиторовъ. Другое доказательство, что всѣ нумера *Реквіема*, находящіеся въ подлинной рукописи, были вполне закончены, это — что Моцартъ заставлялъ своихъ друзей спѣть ихъ, чего по эскизамъ сдѣлать было невозможно. Читатель тоже вспомнитъ отвращеніе Моцарта къ механическому труду писанія, отвращеніе которое отъ состоянія его болѣзненности и слабости еще должно было увеличиться. Изъ этого слѣдуетъ заключить, что для избѣжанія физическаго утомленія, начинавшаго одолевать его, онъ выписывалъ вполне только вокальныя партіи и приблизительно главныя фигуры оркестра. По его рукописи мы можемъ прослѣдить прогрессивный ходъ его болѣзни. *Requiem Domine* и *Kyrie* инструментованы настолько, что простой копистъ можетъ дополнить недостающее, говоритъ Штадлеръ. Въ *Domine* инструментовка дѣлается рѣже, линейки все болѣе пустѣютъ. Но когда такъ наскоро бросаешь на бумагу 11 довольно объемистыхъ нѣсъ самаго ученаго стиля для четырехъ вокальныхъ партій и большаго оркестра, то рискуешь забыть много подробностей. Долженъ ли былъ Моцартъ подвергать себя этой опасности и этой потерѣ времени, онъ, знавшій такъ хорошо что дни его сочтены, онъ, такъ спѣшившій закончить свою работу! Долженъ ли онъ былъ такъ поступать, когда былъ способъ устранить это неудобство и на много приблизить срокъ передачи партитуры по принадлежности, чего Моцартъ такъ боялся не успѣть сдѣлать. Этотъ способъ заключался въ выдачѣ нумеровъ постепенно, ко времени ихъ внесенія въ подлинный манускриптъ, какому нибудь музыканту-кописту, которому композиторъ могъ бы объяснить планъ и ходъ инструментовки, съ тѣмъ чтобы потомъ еще разсмотрѣть эти копіи. Вы назвали этого музыканта: это Зюсмейеръ. И такая простая мысль не пришла бы въ голову человѣка убивающаго себя, чтобы двигаться скорѣе въ окончанію своего дѣла! Зачѣмъ же такъ часто объяснять свои намѣренія? Неужели чтобы ждать времени, когда копистъ будетъ выполнять ваши инструкціи, а васъ уже не будетъ на свѣтѣ чтобы поправить его?!

Не гораздо ли благоразумнѣе было бы заставить работать этого кописта у себя на глазахъ сейчасъ, пока объясненія и указанія были свѣжи въ его памяти. Миѣ скажутъ, что это предположеніе какъ ни справедливо, а все таки есть только предположеніе. Я это знаю; но что возразятъ миѣ, если мысль, которую я приписываю Моцарту, онъ почти безъ сомнѣнія имѣлъ; если средство, подсказываемое теперь мною, Моцартъ практиковалъ и не позже какъ нѣсколько недѣль до начатія *Реквіема*? Въ самомъ дѣлѣ, какъ писалъ онъ *Милосердіе Тита*? Сочинивъ и написавъ самъ увертюру, всѣ тріо и финаль, онъ во всемъ остальномъ написалъ самъ только вокальныя партіи съ указаніями оркестровыхъ фигуръ, которыя Зюсмейеръ развивалъ въ его присутствіи. Надѣюсь, миѣ не возразятъ, что полное сходство обстоятельствъ при созданіи и того и другаго произведенія дѣлало такую помощь Моцарту необходимой. Онъ былъ боленъ, когда писалъ *Тита*; но сочиняя *Реквіемъ* страдалъ еще сильнѣе. Въ началѣ сентября ему уже трудно было писать; въ октябрь и ноябрь эта усталость была почти выше его силъ; срокъ представленія оперы по случаю коронаціонныхъ торжествъ былъ очень спѣшный; но еще болѣе торопила его близость смерти, уже простирившей руку, чтобы схватить свою жертву. Тѣмъ не менѣе при всемъ сходствѣ обоихъ случаевъ есть и различіе. *Милосердіе Тита*, произведеніе написанное по случаю, одна изъ тѣхъ

опера Моцарта, гдѣ примѣсь манеры времени занимаетъ гораздо болѣе мѣста чѣмъ индивидуальный стиль композитора. Многія аріи *Tutti* (быть можетъ половина) до того несутъ отпечатокъ эпохи, такъ мало несутъ отпечатокъ Моцарта, что могли бы въ глазахъ лучшаго знатока прослыть за сочиненіе всякаго другаго мастера конца XVIII вѣка. Это не мыслимо для церковнаго сочиненія, гдѣ всякое слово имѣетъ значеніе, гдѣ нѣтъ и не должно быть выдающихся мѣстъ. Всѣ слова, освященные обиходомъ, составляютъ часть божественной службы, всѣ они отъ слушателей требуютъ одинаковаго вниманія и благоговѣнія. Поэтому Моцартъ, написавшій въ 18 дней *Tutti*, не могъ окончить *Реквіема* въ 6 недѣль, но за то ни одинъ номеръ *Реквіема* не было поручено сочинить Зюсмейеру при жизни Моцарта и ни одинъ изъ нихъ нельзя приписать никому кромѣ Моцарта.

Что вы скажете наконецъ когда вдова объявляетъ самымъ формальнымъ образомъ, что партитура *Реквіема* (подразумѣвается партитура дополненная) была передана посланному графа тотчасъ послѣ смерти автора? Вы сомнѣваетесь въ словахъ вдовы, но Крюхтенъ свидѣлствуетъ со своей стороны, что *Реквіемъ* впервые былъ исполненъ черезъ нѣсколько дней послѣ смерти композитора. Я спрашиваю, чего еще не достаетъ для очевидности факта, что работа композитора и кописта, подлинная рукопись и дополненная партитура подвигались вмѣстѣ и что всѣ нумера *Реквіема* до *Sanctus* принадлежать одному Моцарту.

Къ тому же, одной минуты размышленія достаточно чтобы убѣдиться, что время выдачи произведенія должно было быть именно то, на которое указываютъ и Крюхтенъ и г-жа Ниссенъ. Узнавъ о смерти Моцарта, слухъ о которой дошелъ до графа не позже какъ на другой или третій день, онъ немедленно долженъ былъ послать за произведеніемъ, котораго ждалъ съ нетерпѣніемъ. Если бы его заставили ждать время необходимое для полной переписки оригинала, дополненія инструментовки и сочиненія за ново трехъ или даже четырехъ частей произведенія, то прошло бы самое меньшее нѣсколько недѣль и Вальзегъ возымѣлъ бы подозрѣнія на счетъ подлинности *Реквіема* или, точнѣе, удостовѣрился бы въ подлогѣ. А мы знаемъ, что эти сомнѣнія у него явились гораздо позже вслѣдствіе нарушенія его правъ собственности, въ тогдашнее же время они не были и не могли быть нарушены.

Остается разсмотрѣть историческимъ путемъ, КТО сочинилъ *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus* — я не такъ выражаюсь, и хотѣлъ сказать: до какой степени эти три нумера принадлежать перу нашего мастера. Факты опять намъ отвѣтятъ, уже не такъ точно, но во всякомъ случаѣ вполне удовлетворяющимъ образомъ.

Когда Моцартъ слегъ, то правильныя занятія должны были прерваться. Однако голова его была свѣжа; за нѣсколько часовъ до смерти мы даже видимъ у него достаточно силы чтобы репетировать *Реквіемъ* и пѣть самому. Сочинять въ этомъ положеніи конечно легче чѣмъ пѣть. Для него сочинять значило жить, а умъ его жилъ сознательно до послѣдняго мгновенія этихъ послѣднихъ двухъ недѣль. Когда онъ былъ перенесенъ на постель, четырехъ частей еще не доставало у произведенія, которое такъ исключительно, такъ глубоко его занимало и въ которомъ онъ видѣлъ самый вѣрный залогъ безсмертной славы на землѣ и, можетъ быть, оставленія грѣховъ на небѣ. Моцартъ былъ христіанинъ. Вѣроятно ли, что его умъ, изъ котораго исходило непрерывное музыкальное творчество, оставался въ теченіи двухъ недѣль празднымъ, когда высшее его созданіе не было кончено? Развѣ Зейфридъ не говоритъ намъ, что Моцартъ хотѣлъ въ болѣзненныхъ размѣрахъ и въ В-дурь переработать фугу *Осанны* и развѣ изъ этого слѣдуетъ, что она уже была создана въ D-dur послѣ *Sanctus*? Потомъ мы видимъ Зюсмейера стоящимъ у постели умирающаго; онъ выслушиваетъ наставленія на счетъ окончанія того же *Реквіема*. Но отъ *Quam olim da capo*, на которомъ останавливается подлинная рукопись, еще много оставалось до *Lux aeterna*, а словами никакъ не передать музыкальнаго замысла, существующаго только въ головѣ композитора. Еслибъ я могъ быть посмѣль въ моихъ предположеніяхъ, то ничто бы не помѣшало мнѣ предположить, что образцы⁸⁸ *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus* были сдѣланы, объяснены и отданы кописту передъ началомъ

⁸⁸ У Улыбышева такъ и сказано: "... les modèles... avaient été faits, expliqués et livrés au copiste" (р. 313). Гораздо правильнѣе его отношеніе къ процессу композиціи нѣсколькими строками выше, гдѣ онъ утверждаетъ что "словами

послѣднихъ двухъ недѣль. Всѣ вѣроятія были бы на моей сторонѣ: самый большой порицатель *Реквіема*, Готфридъ Веберъ, находитъ въ этихъ частяхъ цвѣты слишкомъ роскошныя для сада Зюсмейера. Но я дорожу удаленіемъ эстетическихъ доказательствъ изъ моихъ заключеній, основанныхъ только на фактахъ, ибо эстетическія доказательства не для всѣхъ одинаково убѣдительны. Намъ подавай что нибудь матеріальное, осязательное. Вотъ тутъ появляются на сцену клочки потной бумаги, найденныя на письменномъ столѣ Моцарта и переданныя вдовою Зюсмейеру. Что въ нихъ было? Они еще не перешли въ жестяной ящикъ, значить они относились къ труду еще не оконченному; они валялись на письменномъ столѣ, значить это были наброски работы, занимавшей его въ самое послѣднее время; значить, наконецъ, эти клочки заключали въ себѣ основныя мысли трехъ частей, недостающихъ въ подлинномъ манускриптѣ. То, что Моцартъ дѣлалъ въ каретѣ, онъ могъ дѣлать и лежа въ постели. Что касается до послѣдней изъ недостающихъ частей, начинающейся со словъ *lux aeterna*, то рука композитора уже не въ силахъ была намѣтить ее на бумагѣ. Я думаю, что послѣдніе переговоры Моцарта съ Зюсмейеромъ касались именно этого финальнаго номера, который авторъ пожелалъ лучше замѣнить повтореніемъ *Requiem aeternam*, чѣмъ поручить постороннему человѣку его сочинить. Зюсмейеръ свято исполнилъ волю учителя, но въ своемъ письмѣ дать такому окончанію *Реквіема* объясненіе, не выдерживающее критики. Если онъ былъ въ состояніи сочинить зѣ-ново три части, то у него должно было хватить генія сочинить и четвертую.

Пужно ли распространить нашъ анализъ и на посмертныя событія? Эти плачевныя факты говорятъ сами за себя. Здѣсь не въ чемъ сомнѣваться, нечего предполагать, нечего доказывать. Отбросивъ въ сторону всякіе логическіе выводы, мнѣ остается, не приводя доказательствъ, разсказать то, что къ несчастью было слишкомъ хорошо доказано.

Смерть Моцарта оставляла его вдову безъ всякихъ средствъ къ жизни. У ней не хватило денегъ похоронить его прилично. Все наслѣдство заключалось въ трехъ тысячахъ флориновъ долгу, ихъ же уплатили сборомъ съ концерта и продажей нѣсколькихъ маловажныхъ рукописей [большую часть рукописей купилъ Андре, послѣ того какъ онѣ были предложены Брейтконфу и Гертелю]. Эти послѣдніе объявили вдовѣ, что лучшее изъ того, что она имъ предлагала купить, уже было напечатано. Но Идомейеръ еще не былъ изданъ. Г-жа Моцартъ хотѣла это сдѣлать по подпискѣ, но не нашлось подписчиковъ. Незданный концертъ для фортепіано, который она поднесла принцу Луи-Фердинанду Прусскому, ей ничего по ея словамъ не принесъ и наконецъ все, чего она добилась отъ щедрости императора, было 260 флориновъ пенсіи въ годъ. Нищета, увы! самый могучій искуситель. У нея оставалась рукопись самая драгоценная изъ всѣхъ, но уже проданная. Бѣдная женщина рѣшилась тронуть чужое добро. Стыдь тому вѣку, въ который вдова Моцарта, обремененная двумя малолѣтними сиротами, вынуждена была на такой поступокъ. *Реквіемъ* сдѣлался главнымъ источникомъ дохода вдовы. По ея просьбѣ Зюсмейеръ приготовилъ копію тождественную съ экземпляромъ графа Вальзегга; можетъ быть, онъ уже имѣлъ ее и при жизни Моцарта. Сначала интересы вдовы и Зюсмейера были тѣ-же, но вскорѣ они должны были разойтись. Чтобы придать произведенію большую извѣстность и увеличить его распродажу, надо было во первыхъ распространить на счетъ его происхожденія тотъ мистическій романъ, возникновенію котораго много способствовали обстоятельства, а во вторыхъ по возможности скрыть участіе другаго въ сочиненіи *Реквіема*, участіе, размѣръ котораго очевидно не былъ извѣстенъ вдовѣ. Короче сказать, надо было скрыть имена и заказчика и продолжателя. Результаты этой враждебности интересовъ Зюсмейера и г-жи Моцартъ породили всю полемику затѣянную Веберомъ.

Таковъ конечный выводъ слѣдствія затѣяннаго Готфридомъ Веберомъ; таковы открытія, къ которымъ повела эта полемика. Если бы тезисъ Вебера восторжествовалъ, то голосъ всего міра сдѣлался бы предразсудкомъ, званіе знатока — пустымъ прозвищемъ, полнымъ ироніи, ученіе же провозглашающее, что чувство прекраснаго во всѣхъ родахъ есть неизсякаемый родникъ

инстинктовъ челоѣчества — нелѣпою химерой. Вмѣсто этого усиліями г. Вебера просто-на-просто прибавлена одна глава [и весьма прискорбная] къ книгѣ г. Азанса *Des compensations dans les destinées humaines*. Благодаря Г. Веберу, намъ стало очевидно, что не только законъ рока тяготѣетъ на людяхъ стоящихъ на вершинѣ генія и уравниваетъ величіе ихъ призванія съ ничтожествомъ ихъ судьбы, но что и судьба преслѣдуетъ ихъ въ близкихъ имъ людяхъ, послѣ ихъ смерти. Женщина, носившая имя Моцарта, вынуждена была для прокормленія его дѣтей на постунокъ худшій, чѣмъ нищенство, вотъ отчего сжимается сердце, вотъ что доказалъ г. Веберъ. Вслѣдствіе другого закона возмездія, подлинность *Реквіема* сдѣлалась болѣе ясною чѣмъ прежде, что отчасти искупляетъ скуку и отвращеніе возбуждаемыя этими преніями. Какъ мнѣ ни былъ тяжелъ этотъ трудъ, я его сочту не потеряннымъ, если, прочтя его, душа того или другого музыканта, поколебленная софизмами Вебера, почувствуетъ себя укрѣпленной въ своей вѣрѣ въ прекрасное. Сомнѣваться въ *Реквіемъ* — не есть ли это для музыканта несчастье почти столь же великое, какъ для вѣрующаго — усомниться въ догматѣ своей религіи⁸⁹?

⁸⁹ Я не знаю, продолжались ли препирательства въ теченіи 1829 и 30-го годовъ. Дѣла службы мѣшали мнѣ въ эту эпоху слѣдить за газетами, трактовавшими объ этомъ предметѣ. Къ тому же и предвидущихъ преній съ меня было слишкомъ довольно. Абонировавшись снова на музыкальную Лейпцигскую газету въ 1831 году, я больше не встрѣтилъ тамъ ничего относящагося къ вопросу о подлинности *Реквіема*. *Прим. автора.*

Вопросъ о подлинности Реквіема окончательно исчерпанъ въ обстоятельномъ, но ограничивающемся фактами изложеніи Отто Яна (IV, 565-567, 568, 690-703 и Beilage XXVII, 775-790). Графъ Вальзегъ-цу-Штуппахъ, заказавшій *Реквіемъ* въ память своей жены, былъ ревностный любитель музыки, посредственно игралъ на виолончели и имѣлъ манію прослыть за композитора. Тайна заказа ему была нужна для того чтобы, снявши копію съ партитуры Моцарта, выдать его сочиненіе за свое, чтѣ ему по отношенію къ монастырю, гдѣ оно было торжественно исполнено, дѣйствительно удалось. По свидѣтельству Мозеля, въ бумагахъ оставшихся по смерти графа найдены копіи *Реквіема*, на которыхъ онъ значится композиторомъ; Крюхтенъ же рассказываетъ, что однажды Вальзегъ хотѣлъ выдать нѣкую симфонію за свою, но въ симфоніи той узнали Моцартовскую.

ПРИМѢЧАНІЕ КЪ ПЕРВОЙ ВЫНОСКѢ НА СТР 166.

Разсказы о томъ, что Моцартъ на смертномъ ложѣ получилъ назначеніе на мѣсто капельмейстера собора св. Стефана принадлежать, какъ сказано, къ числу апокрифовъ. «Ибо», говоритъ О. Янъ, «въ прошеніи вдовы о пенсіи, хранящемся въ Моцартеумѣ въ Зальцбургѣ, идетъ рѣчь только о «недавно-полученной кандидатурѣ на мѣсто соборнаго капельмейстера» и въ декретѣ магистрата, изданномъ 12 декабря 1791, на тѣхъ же условіяхъ дается «Іоанну — Георгу Альбрехтсбергеру, императорскому и королевскому придворному органисту, освободившемуся вслѣдствіе смерти г. Моцарта мѣсто адъюнкта при соборной церкви св. Стефана.» По смерти Гофмана Альбрехтсбергеръ унаслѣдовалъ его мѣсто. Въ прошеніи же вдовы, сейчасъ упомянутомъ, рѣчь идетъ о мѣстѣ адъюнкта безъ жалованія при капельмейстерѣ собора св. Стефана. Такое мѣсто Моцартъ занимать съ мая 1791 года и ни до какого повышенія не дожидѣлся. Капельмейстеромъ былъ Леопольдъ Гофманъ Hofmann родившійся въ 1738 году и на годъ или два пережившій Моцарта (онъ умеръ въ 1792 или 1793 году). Гофманъ славился своими симфоніями; онъ началъ сочинять въ ранней молодости, такъ что Фетисъ считаетъ его однимъ изъ *предшественниковъ* Гайдна, несмотря на то что творецъ *Четырехъ временъ года* былъ шестью годами старше его. Не будучи въ 1791 году особенно старымъ, онъ всетаки былъ однимъ изъ почетныхъ лицъ вѣнскаго музыкальнаго міра, и Моцартъ, послѣ цѣлаго ряда мессъ и церковныхъ сочиненій (не говоря уже о его знаменитости какъ композитора свѣтской музыки) долженъ былъ довольствоваться этимъ больше чѣмъ скромнымъ положеніемъ его адъюнкта, да и этого положенія достигъ только вслѣдствіе личнаго о томъ ходатайства. Приведу въ подлинникѣ, по Яну, какъ прошеніе Моцарта на имя вѣнскаго магистрата такъ и «декретъ» (резолуцію) магистрата.

Прошеніе Моцарта, числомъ не помѣченное, гласитъ слѣдующее:

Hochlöblich

Hochweiser Wienerischer Stadt-Magistrat

Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Fregheit nehmen um dessen Stelle zu bitten; da meine musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Compositor angestellt zu seyn seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn und eines hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund und bey diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienste der Domkirche und meinem gnädigen Herren zum Vorthail gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehn und eines hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Andren mich fähig halten darf.

Unterthänigster Diener
Wolfgang, Amadé Mozart
k. k. Hofkompositor.

То-есть въ переводѣ.

Достохвальный

Высокомудрый вѣнскій Городской Магистратъ,

Милостивые Государи!

Когда г. капельмейстеръ Гофманъ лежалъ больной, я хотѣлъ взять смѣлость просить о его мѣстѣ для себя, такъ какъ мой музыкальный талантъ и сочиненія, а равно и мое въ музыкѣ искусство извѣстны за границей, имя мое вездѣ удостоивается нѣкотораго уваженія и я уже нѣсколько лѣтъ имѣю честь состоять композиторомъ при здѣшнемъ Высочайшемъ дворѣ, то я мнилъ, что я не недостоинъ сего мѣста и заслужу благорасположеніе высокоумнаго городского магистрата.

Но г. канцельмейстеръ Гофманъ снова выздоровѣлъ и я по сему случаю — такъ какъ отъ души желаю ему продолженіе жизни — подумалъ, что быть можетъ службѣ въ соборной церкви и моимъ милостивымъ государямъ окажется полезнымъ, если я къ господину канцельмейстеру, нынѣ уже пожилому, буду назначенъ адъюнктомъ, пока безвозмездно и тѣмъ буду имѣть случай содѣйствовать сему честному мужу въ исполненіи его служебныхъ обязанностей и обратить на себя вниманіе высокоумнаго магистрата дѣйствительными услугами, оказать кои я, благодаря моимъ знаніямъ, усовершенствованнымъ также и въ церковномъ стилѣ, смѣю считать себя способнымъ преимущественно передъ другими.

Нижайшій слуга

Вольфгангъ Амадей Моцартъ

имп. и кор. придворный композиторъ.

Въ «Декретѣ» магистрата, находившемся въ богатомъ собраніи матеріаловъ для біографіи Моцарта, составленномъ Алонзіемъ Фукомъ, изображено:

«Der Magistrat der k. k. Haupt — und Residenzstadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadens Mozart auf bittliches Ansuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeister Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche der gestalt und gegen dem adjungiret haben, dass er sich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen solle: dass er gedachtem Hrn. Kapellmeister in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand gehen, ihn wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich suppliren und in dem Falle wirklich diese Kapellmeistersstelle erledigt werden wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demselben zur Wissenschaft hiemit erinnert wird.

Jos. Georg Hösl k. k. Rath und Bürgermeister

Ex cons. Magis. Vien.

den 9. May 1791.

Johann Hübner *Secret.*»

То-есть въ переводѣ:

«Магистратъ императорско-королевскаго столичнаго города и резиденціи Вѣны полагаетъ его, г. Моцарта, въ отвѣтъ на его письменное прошеніе назначить адъюнктомъ къ нынѣ-состоящему при соборной Св. Стефаніи церкви г. капельмейстеру Леопольду Гофману адъюнктомъ такимъ образомъ и съ тѣмъ условіемъ, чтобы онъ кроткимъ, имѣющимъ быть сюда доставленнымъ и при семъ приложеннымъ реверсомъ обязался: помянутому г. капельмейстеру безвозмездно оказывать содѣйствіе, его, когда онъ самъ не можетъ являться, добропорядочно замѣнять и въ томъ случаѣ, когда мѣсто сіе дѣйствительно освободится, довольствоваться положеннымъ жалованіемъ и всѣмъ тѣмъ что магистратъ найдетъ нужнымъ предписать и опредѣлить.

О чемъ ему для свѣдѣнія симъ напоминаетъ.

Іос. Георгъ Гёрль, имп. кор. совѣтникъ и бургомистръ.

Ex cons. Magis. Vien.

9 мая 1791.

Іоганнъ Гюбнеръ, секрет.

НОВАЯ БІОГРАФІЯ МОЦАРТА

А. Д. УЛЫБЫШЕВА

Переводъ

М. Чайковскаго.

СЪ ПОРТРЕТОМЪ МОЦАРТА.

Томъ II

Собственность издателя

Москва у П. Юргенсона.

С.-Петербургъ у І Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

1891

Паровая скоропечатня ноть П. Юргенсона въ Москвѣ.

НОВАЯ БІОГРАФІЯ *МОЦАРТА*

А. Д. Улыбышева.

ВСТУПЛЕНИЕ.

Картина фактовъ, составляющихъ внѣшнюю жизнь Моцарта, представлена въ первомъ томѣ настолько подробно и точно, насколько позволяли разные источники, служившіе матеріаломъ нашего труда. Все было-бы уже сказано, если-бы я излагалъ исторію жизни Государя, воина или министра, потому что дѣятельность такого рода людей вырисовывается въ самыхъ событіяхъ, составляющихъ сущность ихъ жизни. Но что такое внѣшніе факты въ жизни артиста? Простыя даты его умственныхъ подвиговъ. Главныя, настоящія событія жизни артиста — его произведенія. Значить, жизнеописаніе Моцарта, не касающееся его партитуръ, все равно, что исторія Карла XII, не описывающая его сраженій или какъ исторія Колумба безъ географическихъ и специально морскихъ подробностей, выкинутыхъ для большаго удобства читателя. Факты тѣмъ не менѣе принимаютъ большую важность, если разсматривать въ какой степени они повліяли на то или другое произведеніе выдающагося художника. Кто же не усмотритъ неполноты въ этомъ отношеніи нашего разсказа перваго тома? Теперь гораздо болѣе трудная задача ждетъ біографа. Изложенные факты надо свести къ специальной точкѣ зрѣнія только что указанной, т. е. къ изслѣдованію ихъ вліянія на произведенія, полезнаго или вреднаго и на призваніе, которое они задерживали или развивали. Кромѣ того надо, чтобы отношеніе между художественными произведеніями артиста и историческими особенностями его жизни было указано, объяснено и стало очевиднымъ изъ анализа самыхъ художественныхъ произведеній.

Такого рода изслѣдованіе особенно необходимо, когда дѣло идетъ о такомъ человѣкѣ какъ Моцартъ, который по нашему глубокому убѣжденію былъ предназначенъ къ великому дѣлу самымъ providѣніемъ. Всѣ событія потеряли бы весь смыслъ, если бы не было доказано, что всѣ они впередъ были подчинены стремленію къ одной цѣли. Къ тому же, можно-ли дать понятіе о человѣкѣ, не углубясь въ изученіе музыканта, который поглощать цѣликомъ въ Моцартѣ нравственную личность, и наоборотъ, можно-ли было понять музыканта если-бы психологическое изученіе, основанное на анализѣ партитуръ — куда Моцартъ въ тысячу разъ болѣе вложилъ своей души чѣмъ въ свои рѣчи и дѣйствія — не открывало бы намъ эту феноменальную организацію, совмѣстившую въ себѣ всѣ контрасты человѣческой природы. Наконецъ нельзя было бы сдѣлать самой простой оцѣнки произведеній Моцарта, не принявъ въ соображеніе внѣшнія и моральныя вліянія, отразившіяся на нихъ.

Скажемъ болѣе. Жизнеописаніе, лишенное анализа, не только бы не дало полнаго понятія о нашемъ героѣ, но и вовлекло бы насъ въ заблужденія. Видя это исключительное существо, вращающимся, какъ мы, въ кругѣ будничныхъ ничтожныхъ интересовъ и отношеній, ему бы естественно приписали чувства и побужденія дурныя или хорошія, заставляющія дѣйствовать самыхъ обыкновенныхъ людей въ подобныхъ положеніяхъ, и болышею частью при этомъ впадали бы въ заблужденія, которыхъ простой біографъ — исключительно повѣствователь — не могъ бы избѣгнуть. Напротивъ, онъ бы ухватился за эту кажущуюся внѣшность вещей, потому что нашелъ бы въ ней гораздо болѣе повода хвалить, чѣмъ порицать, а біографы, мы знаемъ, — охотно обращаются въ панегиристовъ. Моцартъ, сказали-бы они напримѣръ, былъ самый безкорыстный и добрый человѣкъ. Онъ никому не дѣлалъ зла и напротивъ старался дѣлать добро, гдѣ могъ. Никто изъ просящихъ не уходилъ съ пустыми руками отъ него. Почтительный, послушный, благодарный сынъ, нѣжный супругъ, преданный и щедрый другъ, веселый собесѣдникъ, виртуозъ, расточавшій свой талантъ для всѣхъ, кому не лѣнь было его эксплуатировать — Моцартъ соединялъ въ себѣ самыя лучшія изъ добродѣтелей общественныхъ и моральныхъ. Но, прибавилъ бы біографъ, наше безпристрастіе заставляетъ насъ указать и на его недостатки. Моцартъ никогда не научился распознавать людей, ни — благоразумно тратить деньги. Съ недостойными пріятелями, въ числѣ коихъ безстыдные прихлебатели, онъ въ одинъ день прокучивалъ то, чего должно было хватить на цѣлый мѣсяцъ. Чувственные увлеченія тоже принесли ему много вреда. Наконецъ, какъ намъ ни тяжело это, но мы должны его упрекнуть въ невольности языка, оскорблявшей непорочныя

уши и еще болѣе въ откровенности неумѣстной и необузданной, закрывшей ему путь къ счастью, возбудившей столько враговъ и сдѣлавшей ненависть къ нему столь неумолимой. Вотъ чтобы сказать безпристрастный біографъ, на основаніи своего искренняго и правдиваго разсказа. Что отвѣтитъ на это? Да ничего. Приходится согласиться съ мнѣніемъ, что если бы Моцартъ вмѣсто того, чтобы расточать деньги, имѣлъ копилочку, куда бы откладывалъ свои экономіи, если бы отвѣчалъ всѣмъ всегда почтительно и съ пріятною улыбкой на дѣлаемые ему замѣчанія, — если бы въ кругу пріятелей проповѣдывать добродѣтель, пилъ бы одну воду и ухаживалъ только за своею женою — то тогда онъ былъ бы счастливѣе, его семья обезпеченнѣе, жизнь продолжительнѣе... Кто въ этомъ сомнѣвается?...но тогда, я надѣюсь, вы уже не имѣли бы права требовать Донъ-Жуана отъ этого безупречнаго буржуа и отца семейства.

Такъ-ли слѣдуетъ оцѣнивать такого человѣка и мѣрка для нашихъ собратій и сосѣдей примѣнима-ли къ Вольфгангу Амедею Моцарту? Это гениальное чуднище, какъ его называли Итальянцы, могло-ли бы умѣститься въ занумерованныхъ клѣточкахъ, приготовлѣнныхъ нами для классификаціи тысячъ изъ знакомыхъ намъ ближнихъ? Муравьи муравейника, называемаго земнымъ шаромъ, мы въ ожиданіи чернаго дня осуждены на борьбу изъ-за куска хлѣба, на заботу о будущемъ. По нашей морали приходится ссужать стрекозу не иначе какъ подъ хорошее обезпеченіе... Таковъ характеръ законовъ управляющихъ нашими интересами... Другіе законы, другія требованія для людей посланныхъ провидѣніемъ двигать впередъ человѣчество. Отсюда все что есть, необходимое условіе или естественный результатъ успѣха ихъ миссіи — законно, потому что необходимо. Согласно съ этимъ принципомъ, я не буду ни упрекать Моцарта въ его недостаткахъ, ни прославлять за его душевныя качества. И тѣ и другіе истекали изъ склонностей, которые не были и не должны были быть поправы, потому что цѣльность феномена должна была протекать именно изъ совмѣщенія этихъ самыхъ недостатковъ съ этими самыми достоинствами.

И такъ, только здѣсь начинается для меня настоящая авторская работа, такъ какъ первый томъ представляетъ только новую редакцію уже извѣстныхъ матеріаловъ, которые могъ бы привести въ порядокъ всякій, будь онъ музыкантъ, или нѣтъ. Теперь же, установивъ хронологическую послѣдовательность главнѣйшихъ произведеній, мы перейдемъ къ ихъ оцѣнкѣ; начертавъ внѣшній обликъ нашего героя, мы попробуемъ написать его внутреннюю біографію, попытаемся проникнуть въ глубину его собственнаго я. Объяснить артиста при помощи моральнаго индивидуума и наоборотъ; показать ихъ полное соотношеніе или вѣрнѣе абсолютную идентичность; для этого рядомъ вести анализъ музыкальный и анализъ психологическій такъ, чтобы взаимная зависимость всегда была ясна; наконецъ — указать то, что есть явно намѣреннаго въ комбинаціи фактовъ по отношенію къ произведеніямъ. Вотъ трудный планъ, которымъ я задался. Еслибы я могъ исполненіемъ его удовлетворить читателя!

Говоря о томъ, что мнѣ хотѣлось сдѣлать, я указалъ точку зрѣнія, съ которой надо смотрѣть на аналитическую часть моей книги. Весь свѣтъ, вотъ уже 50 лѣтъ, какъ оцѣнили Моцарта; толпа писателей тысячу разъ уже письменно излагала мнѣніе всего образованнаго міра о немъ. Я не настолько наивенъ, чтобы имѣть притязаніе сказать что либо новое о достоинствахъ его произведеній, еще менѣе имѣю я дерзкой претензіи сказать о немъ лучше моихъ предшественниковъ-критиковъ; но надо понять, что мой трудъ будетъ отличаться отъ другихъ трудовъ этого рода тѣмъ, что я изслѣдовалъ творенія Моцарта въ отношеніяхъ, которыя мнѣ кажутся не были еще достаточно развиты, ни даже ясно намѣчены.

Разъ что *предназначеніе* есть основная идея настоящаго труда, то прежде всего меня спросятъ о *цѣли* предназначенія Моцарта. отвѣтитъ на это сразу и удовлетворительно невозможно. Миссія Моцарта заключалась въ окончательномъ завершеніи искусства, до него бывшаго несовершеннымъ. Но тогда какъ же опредѣлить эту миссію не бросивъ взгляда на прошедшее музыки; какъ судить о преобразованіи не зная того, что предшествовало ему?

Съ уровня, на который творенія Моцарта вознесли музыкальную композицію, ихъ творецъ представляется очень великимъ, величайшимъ изъ всѣхъ; но съ этой точки зрѣнія видна только выдающаяся надъ всѣми его голова; чтобы измѣрить весь ростъ колосса, который несетъ насъ теперь на своихъ плечахъ, необходимо взглянуть на его подножіе. Нельзя понять Моцарта, еще

менѣе объяснить его, не зная его происхожденія и связи съ наиболѣе выдающимися предшественниками, изъ которыхъ каждый передалъ ему свою часть вѣковаго наслѣдія, чтобы вся его полнота совмѣстилась во едино въ немъ одномъ.

Я долженъ предупредить читателя, что считаю его уже знакомымъ съ основными понятіями исторіи музыкальнаго искусства. Я не могу ему дать то, что онъ долженъ искать у Берней, Форкеля, Кизеветтера и др. Имѣя специальную цѣль, я долженъ дѣлать подходящій выборъ историческихъ событій и координировать ихъ такъ, чтобы они мнѣ служили вступленіемъ къ развитію моеѣ основной идеи. Я буду упоминать о нихъ не для того, чтобы рассказать ихъ въ формѣ послѣдовательной дидактической рѣчи, но чтобы интимно бесѣдовать съ читателемъ о вещахъ, которыя онъ уже знаетъ столько же какъ и я, останавливаясь гораздо менѣе на историческихъ фактахъ, чѣмъ на размышленіяхъ, порождаемыхъ ими. Я понимаю всю важность неудобства этого предположенія о историческихъ и теоретическихъ свѣдѣніяхъ читателя, но избѣгнуть ихъ не могъ. Пусть тотъ, кто не имѣетъ понятія ни о исторіи ни о теоріи музыки — пропуститъ это вступленіе; онъ не много потеряетъ. Но за то соображенія, къ изложенію которыхъ я приступаю, мнѣ дадутъ въ обществѣ образованныхъ меломановъ возможность точно опредѣлить понятія, установить нѣкоторые принципы, которые, безъ массы оговорокъ и поясненій мнѣ облегчатъ трудъ, а читателю уразумѣніе аналитической части этой біографіи.

Съ одной стороны, лѣтописи народовъ свидѣтельствуютъ, что музыка была извѣстна чуть-ли не въ допотопныя времена; съ другой — лѣтописи самой музыки намъ показываютъ, что она родилась чуть не вчера и что ей едва минуло 4 вѣка. Эта глубокая древность и эта крайняя молодость легко примиряются, если сдѣлать отличіе, которымъ историки слишкомъ пренебрегали, отличіе порождающее много новыхъ взглядовъ и дающее объясненія многимъ фактамъ, до сихъ поръ бывшимъ непонятными. Существуетъ музыка въ природномъ состояніи, и существуетъ въ состояніи искусства. Первая — такая же древняя какъ міръ, и столь же естественная какъ само слово; другая — та, которую долго искали и не могли найти. То что называютъ исторіей музыки у античныхъ и средневѣковыхъ народовъ, есть только болѣе или менѣе предположительное и несовершенное изложеніе того, къ чему привели безплодныя попытки поисковъ за музыкой, какъ искусствомъ во времена предшествовавшіе нашей эрѣ, тогда какъ она незамѣтно вступила на правильный путь развитія только со времени ея обновленія подъ покровительствомъ римско-католической церкви.

Музыка въ природномъ состояніи и музыка въ состояніи искусства не различаются между собою по существу. Обѣ онѣ истекаютъ изъ ощущенія естественнаго закона, который есть гармоническое тріединство или трезвучіе, проявляющееся въ двоякой формѣ послѣдовательности и одновременности т. е. въ мелодіи и гармоніи.



Въ принципѣ мелодія есть развернутый аккордъ, а аккордъ собранный въ одно, мелодическій отрывокъ. Мелодія представляетъ форму, гармонія — содержаніе. Всякая мелодія, не истекающая изъ аккорда и не могущая *оправдать* какого нибудь правильнаго баса, противна врожденнымъ требованіямъ слуха; она бы не имѣла никакого аналогическаго сродства ни съ какимъ душевнымъ настроеніемъ, не отвѣчала бы ни на какое чувство, — никакой мысли поддающейся музыкальному выраженію и стало быть это уже была бы не мелодія. Такимъ образомъ, самое утонченное пѣніе совершенно также какъ и народное, самое варварское — происходятъ отъ аккорда. По крайней мѣрѣ я не нашелъ исключеній ни въ примѣрахъ китайской и канадской музыки, напечатанныхъ въ словарь Ж. Ж. Руссо, ни въ турецкихъ и персидскихъ пѣсняхъ, которыя самъ слышалъ исполненными туземцами. Скорѣе напротивъ; пѣсни и танцы уроженцевъ Канады подходятъ къ самому простому и натуральному роду гармоническихъ отношеній, и если точно

написать ихъ мелодіи, то ребенокъ въ состояніи къ нимъ прибавить басъ.

Мы здѣсь не будемъ говорить ни о системѣ Рамо, ни о системѣ Тартини. Вопросъ физико-математическій насъ не касается. Существенное сводится къ тому, что связь трехъ звуковъ, образующихъ совершенный мажорный аккордъ, имѣетъ свой прототипъ въ природѣ, который, будучи угаданъ или понемногу инстинктивно найденъ композиторами, получилъ нѣсколько вѣковъ спустя полную санкцію вслѣдствіе открытія феномена, называемаго натуральной гармоніей. Но если-бы этотъ феноменъ еще и не былъ открытъ, то все равно, музыкальная истина, сомнительная для ученыхъ, въ глазахъ музыкантовъ была бы не менѣе доказана, чѣмъ теперь, потому что художественное доказательство не имѣетъ ничего общаго съ научными доводами. Наше доказательство построено все на фактъ, что все въ музыкѣ истекаетъ изъ аккорда, потому что все можетъ быть приведено къ нему, начиная отъ пѣсни дикаря до увертюры къ «Волшебной флейтѣ» включительно.

Связывая музыкальный инстинктъ человѣчества съ сознаніемъ тайнаго природнаго закона, я не забылъ, что природа доставляетъ только мажорный тонъ, а между тѣмъ минорный царитъ болѣею частью въ примитивной пѣснѣ. Но вспомнимъ, что человѣчество въ его настоящемъ положеніи, по догмату христіанства находится въ состояніи паденія, а по нѣкоторымъ философскимъ теоріямъ — въ состояніи переходномъ, подготовительномъ, а по нашему собственному опыту въ состояніи несовершенства и страданія, и въ этомъ состояніи, физическіе законы творенія не всегда сходятся съ матеріальными потребностями нашего существа. Точно также гармоническій законъ не былъ или пересталъ быть въ полномъ соотвѣтствіи со всѣми потребностями души. Надо было его раздѣлить, чтобы сдѣлать полнымъ. Рядомъ съ мажорнымъ трезвучіемъ, образовалось другое воспроизведшее и форму и интервалы перваго: но терція понизилась на полутонъ и, благодаря этому измѣненію, соотвѣтствующему природѣ человѣческаго сердца, — музыка могла гармонизовать со всѣми условіями существованія на этой землѣ изгнанія. Она здѣсь должна была найти со временемъ выраженіе всѣхъ страстей, всѣхъ несчастій нашей жизни и сдѣлаться утѣшительницей души, обратившись въ ея вѣрное эхо.

Я указалъ на общія черты природной и искусственной музыки; рассмотримъ теперь разницу, которая ихъ раздѣляетъ и будетъ всегда раздѣлять.

Музыкантъ въ природномъ состояніи имѣетъ только одно смутное чувство гармоническаго закона, вполне для него достаточное, чтобы пользоваться для мелодій составными частями аккорда, но не даетъ ему понятіе о самомъ аккордѣ. Онъ умѣетъ употреблять въ пѣніи отношенія настоящей гаммы, никогда не зная ее въ цѣломъ. Характеристическихъ нотъ, септимъ, у него почти никогда нѣтъ. Въ самомъ небольшомъ числѣ модуляцій, подсказываемыхъ ему слухомъ, онъ ограничивается самыми близкими, смотря по тональности. Такъ наши русскія пѣсни — которые можно разсматривать какъ образецъ примитивной музыки по причинѣ ихъ крайней простоты и языческой древности ихъ текста — очень часто модулируютъ изъ мажорнаго тона въ соотвѣтствующій минорный (изъ *do* въ *la* напримѣръ) или изъ минорнаго тона въ минорный же тонъ квинты (изъ *la* въ *mi*) и наоборотъ. Когда мелодія развивается такимъ образомъ на трехъ или четырехъ трезвучіяхъ, безъ примѣси септимъ, она неизбежно неопредѣленна, бѣдна и монотонна, хотя выраженіе ея можетъ быть пріятно, въ особенности для народа.

Въ естественной музыкѣ вокальное и инструментальное исполненіе можетъ уже составить *искусство* смотря по успѣхамъ техники, требующимъ болѣе или менѣе труда для ихъ усвоенія; но это искусство не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ композиціи, единственнымъ разсматриваемымъ здѣсь и дѣйствительно существующимъ только когда оно основано на положительныхъ знаніяхъ и на изощренномъ чувствѣ гармоніи.

Первый шагъ къ искусству композиціи былъ сдѣланъ тогда, когда музыканты начали соединять интервалы въ гармонической формѣ. Отсюда до начала настоящаго искусства было еще очень далеко, какъ мы это увидимъ. Но во всякомъ случаѣ аккордъ былъ исходной точкой музыкальной науки, ея путеводителемъ сквозь самыя плачевныя заблужденія теоріи, дѣйствительной мѣрой ея прогресса и предѣломъ ея техническаго развитія. Разъ, что принципъ былъ найденъ, оставалось только вывести послѣдствія и постепенныя примѣненія; построить новые

аккорды на данныхъ уже отношеніяхъ трезвучія и урегулировать діатоническую гамму. Всякое открытіе этого рода обогащало гармонію въ настоящемъ, и такъ какъ между природными аккордами нѣтъ ни одного, который будучи взятъ раздѣльно, не превращался бы въ часть мелодической фразы, — то эти открытія приготавливали въ будущемъ для мелодіи столько же новыхъ формъ и выраженій; изъ чего слѣдуетъ, что усовершенствованная мелодія, мелодія въ состояніи искусства, не была и не могла быть ничѣмъ, какъ только результатомъ дополненной науки аккордовъ. Вся исторія музыки сводится къ доказательству этой истины.

Другая истина, являющаяся какъ бы слѣпкомъ только что сказанной, заключается въ томъ, что всякое приближеніе къ музыкальному искусству другими путями не привело бы къ цѣли и всякая музыкальная система, лежащая на другомъ основаніи, а не на аккордѣ, не была бы искусствомъ. Гораздо болѣе: такая система дала бы результаты неизбѣжно худшія чѣмъ музыка въ природномъ состояніи, которую инстинктъ гармоническаго закона путеводитъ въ ея самыхъ грубыхъ вдохновеніяхъ и которую настоящее искусство дополняетъ но не отрицаетъ. Античная музыка у Грековъ и въ средніе вѣка заблудилась въ этихъ ложныхъ путяхъ систематики.

Въ нашъ вѣкъ нельзя не удивляться маніи XVIII-го сравнивать древнюю музыку съ современной т. е. неизвѣстное съ извѣстнымъ. Здѣсь надо отмѣтить двѣ вещи. Во первыхъ люди наиболѣе свѣдующіе по этой части, какъ Форкель и Бёрней, посвятившіе много лѣтъ на составленіе исторіи древнегреческой музыки, сознаются откровенно, что ничего объ ней не знаютъ. Затѣмъ, и что любопытно всего, партизаны древней и партизаны современной музыки въ самый разгаръ распри сходятся только въ убѣжденіи, что Греки не знали гармоніи. Это одно окончательно разрѣшаетъ вопросъ. Если Греки не знали гармоніи, то что же знали они въ музыкѣ? Не зная гармоніи, они не могли имѣть и мелодіи или по крайней мѣрѣ мелодіи мало-мальски болѣе сложной чѣмъ природная. Но они имѣли свою музыкальную систему, очень ученую и гораздо болѣе сложную чѣмъ наша. А тогда тѣмъ хуже для нихъ; они значить были ниже чѣмъ въ первобытномъ состояніи по отношенію къ музыкѣ, что впрочемъ и подтверждается, если только принять за вѣрный переводъ, сдѣланный нѣкоторыми историками на наши ноты, отрывковъ античной музыки. Я не ручаюсь за точность этого переложенія. Самый восторженный поклонникъ этой музыки, Ж. Ж. Руссо, помѣстилъ такимъ образомъ разобранный музыкальный текстъ гимна Немезидѣ и оды Пиндара почти рядомъ съ канадской пѣсней, какъ будто нарочно для того, чтобы убѣдить всѣхъ въ колоссальномъ превосходствѣ ирокезскихъ композиторовъ надъ аѳинскими и коринѳскими. Можно понять легче заблужденіе ученыхъ филологовъ и археологовъ не бывшихъ музыкантами, какъ Ж. Ж. Руссо. Они должны были быть сторонниками античной музыки, во первыхъ потому что она греческая, во вторыхъ потому что они ея никогда не слышали и въ третьихъ главнымъ образомъ, потому что, по замѣчанію Вольтера, только глухимъ надлежитъ судить о музыкѣ, а здѣсь невѣжество равнялось глухотѣ. Будемъ справедливы. Какъ было эллинистамъ, для которыхъ настоящая музыка быть можетъ была только самымъ несноснымъ шумомъ, устоять отъ соблазна, отъ богатой греческой номенклатуры, лексикографической вѣскости и громадной теоретической сложности всего, что касалось античной музыки? *Семіографія* одна т. е. методъ нотации, заключала въ себѣ болѣе 1500 знаковъ; лады классифицировались по провинціямъ, такъ что было почти столько же системъ музыки, совершенно отличныхъ одна отъ другой, сколько территоріальныхъ округовъ въ эллинской конфедераціи; гамма раздѣленная на тетрахорды связанные и разъединенные, на интерваллы постоянные и мѣняющіеся, откуда исходило различіе родовъ діатоническаго, хроматическаго и энгармоническаго; потомъ каждая нота великой системы, (кажущейся теперь очень малой), облеченная особеннымъ и звучнымъ названіемъ: *Паранете гиперболеонъ, трите синнеменонъ, Ликаносъ гипатонъ, Просламбаноменосъ!* какъ все ЭТО должно было быть прекрасно и какъ наши современные ля, соль, ре жалки въ сравненіи!

Во всемъ этомъ настоящій музыкантъ видитъ только произволъ искусственныхъ законовъ, вмѣсто законовъ природы. Что, дѣйствительно, за музыка, измѣняющая гамму съ переменною провинціи, допускающая четверти тона⁹⁰, не имѣющая другихъ мелодій какъ только пониженія и

⁹⁰ Въ энгармоническомъ стрѣѣ.

повышенія разговорной рѣчи, ни другого ритма кромѣ долгихъ и короткихъ поэтического метра; музыка ненавидящая прогрессъ, запрещающая прибавлять струны къ лирѣ, когда это прибавленіе признано необходимымъ исполнителями; музыка, соображающая, что публичная нравственность заинтересована въ охраненіи препятствій, возведенныхъ ею въ принципы догматической, а стало быть ложной науки. Кромѣ того мнѣ кажется также, что древніе видѣли въ музыкѣ скорѣе національное учрежденіе, чѣмъ языкъ всѣхъ народовъ и всѣхъ странъ, нѣчто естественное, отрицающее всякую условность внѣ своихъ собственныхъ законовъ. Не будучи ни въ естественномъ состояніи, ни въ состояніи искусства, греческая музыка должна была погибнуть при исключительности условій ея существованія, созданныхъ національными предразсудками и просодіей языка. Но какъ объяснить то чудодѣйственное впечатлѣніе, которое производила эта музыка? Прежде всего устранимъ чудеса, которыя можно допускать только когда насъ къ тому принуждаетъ вѣра. Пройдемъ мимо Фалета Критскаго, избавляющаго Лакедемонянъ отъ чумы звуками лиры; оставимъ въ сторонѣ флейту излѣчивающую больныхъ; не будемъ останавливаться на изслѣдованіи вопроса правда-ли, что эта музыка заставляла рабовъ легко переносить тѣлесныя наказанія. Но признаемъ, что древняя музыка могла производить впечатлѣніе равное тому и даже большее нежели самая превосходная современная музыка. Я постараюсь объяснить почему.

Форклъ справедливо замѣчаетъ, что ритмъ былъ все въ музыкѣ древнихъ. Такъ должно было быть. Разъ что у нихъ не было гармоній, а слѣдовательно и мелодія въ томъ смыслѣ какъ мы ее понимаемъ, то ритмъ, этотъ третій элементъ музыки; имъ замѣнялъ два остальныхъ. Исторія впрочемъ это доказываетъ. Она намъ показываетъ греческихъ капельмейстеровъ, выбивающими тактъ желѣзными подошвами въ то время, какъ вторя этому на сценѣ въ тактъ ударяли камешками и раковинами устрицъ, а въ оркестрѣ цистрами и тарелками. Вотъ въ чемъ заключалось все музыкальное удовольствіе Грековъ. И этого имъ было достаточно? Да, потому что музыка всегда доставляла только вспомогательное наслажденіе, потому что великолѣпіе ихъ звучнаго и почти пѣвучаго нарѣчія восполняло недостатокъ мелодіи и гармоній, потому что ихъ музыкальный ритмъ, всегда соответствующій короткимъ и долгимъ слогамъ давалъ болѣе силы и выраженія декламации, болѣе огня и вѣрности жестахъ актеровъ, болѣе выраженія доступнаго массѣ мысли поэта. Сверхъ этого отъ музыки ничего не требовалось. Такой ритмъ становился, вслѣдствіе рабства своего и даже ничтожества, обязательнымъ и обычнымъ возбуждающимъ средствомъ наслажденій, до которыхъ Греки, владѣвшіе красивѣйшимъ языкомъ на свѣтѣ и ставившіе поэтовъ на ряду съ богами, были наиболѣе жадны.

Смѣшивая такимъ образомъ впечатлѣнія поэзии съ впечатлѣніями музыки, они приписывали этотъ чудотворный эффектъ послѣдней, только въ дѣйствительности она совсѣмъ не существовала. Существовало только нѣчто подобное речитативу — мелопея, придававшая декламации и каденціи стиха наибольшую выпуклость. Это гармоническое совмѣщеніе поэзии съ звучнымъ ритмомъ приводило всѣхъ въ восторгъ; оно было доступно всѣмъ слушателямъ и доставляло физическое наслажденіе благодаря красотѣ звуковъ инструментовъ подчеркивавшихъ ударенія стиха. Настоящая музыка Грековъ была — ихъ языкъ.

Въ наши дни уже нигдѣ нельзя найти такого полного поглощенія элементовъ музыки элементами поэзии, въ чемъ многіе писатели видѣли торжество двухъ соединенныхъ искусствъ, когда въ сущности, это было только полное отрицаніе музыки. Однако и теперь еще ритмъ, эта душа античной музыки, есть для весьма многихъ причина самаго живаго наслажденія. Такъ тѣ, кому ничего не говоритъ мелодія и гармонія, кого музыка усыпляетъ — и чѣмъ она лучше тѣмъ скорѣе — часто при мѣрномъ темпѣ танца или марша точно воскресаютъ. Покачивать въ тактъ головою для массы людей единственное, что доставляетъ удовольствіе въ оперѣ или концертѣ; музыка какъ искусство ничего не говоритъ имъ. Съ воцареніемъ гармоній и мелодій ритмъ потерялъ свое главное значеніе, потому что вмѣсто того, чтобы исключительно дѣйствовать на нервы, музыка стала говорить душѣ, воображенію, даже уму безъ помощи слова, обходясь безъ него не хуже чѣмъ слово обходится безъ музыки. Она какъ бы дематериализовалась и естественно утратила свое дѣйствительное владычество надъ массами и видимое надъ отдѣльными лицами, наиболѣе способными ее понимать. Дѣйствительное потому, что самыя благородныя и возвышенныя черты

музыкальнаго искусства гораздо труднѣе понимаются чѣмъ все то, что служитъ только для возбужденія нервовъ. Видимое дѣйствіе падъ тѣмъ даже, кто понимаетъ музыку, потому что впечатлѣнія, затрогивающія чувства, проявляются во внѣ съ гораздо большей энергіей чѣмъ внутреннія эмоціи, болѣе сложныя составляющіяся разомъ изъ чувственнаго удовольствія, удовольствія сердца и чистыхъ наслажденій разума. На десять тысячъ *искреннихъ* поклонниковъ Іогана Штрауса едва-ли найдется одинъ *искренній* поклонникъ Баха, при чемъ не надо прибавлять, что Вѣнскій чародѣй совершенно иначе электризуетъ десятки тысячъ своихъ слушателей, чѣмъ Лейпцигскій органистъ свою небольшую аудиторію хотя бы она состояла исключительно изъ профессоровъ консерваторіи.

Спустимся ниже Штрауса на самую низкую ступень музыкальной образованности въ Европѣ. Мы очутимся тогда въ моихъ помѣстьяхъ, близъ Нижняго, среди цыганскаго табора, отправляющагося на ярмарку. Онъ остановился на нѣсколько времени въ моихъ лѣсахъ и заранѣе оплачиваетъ себѣ удовольствіе которое доставитъ помѣщику, ворую куръ и свиней у крестьянъ. Здѣсь мы увидимъ музыкальное впечатлѣніе, достигнувшее своего максимума и соперничающее чудесами съ греческой музыкой средствами, которыя мнѣ представляются аналогичными. Душа русско-цыганскаго пѣнія, главная причина его невѣроятнаго дѣйствія даже на цивилизованныхъ слушателей, заключается въ ритмѣ. Онъ здѣсь опять царитъ во всей силѣ своей первобытности. Пѣвцы и симфонисты (наши цыгане имѣютъ свой оркестръ: семиструнная гитара или балалайка, кромѣ того скрипка своего издѣлія, пилящая въ унисонъ съ плохимъ кларнетомъ) всѣ главнымъ образомъ даютъ чувствовать ритмическія дѣленія, какъ будто какія то пульсаціи неистовой радости или любви. Они подчеркиваютъ ударенія съ энергіей бѣснующихся, съ адскимъ *brio*; ударяютъ ногой, хлопаютъ руками и къ этому присоединяютъ страстную пантомиму, въ которой приходятъ въ движеніе кажется всѣ мускулы лица. Ритмъ горячитъ ихъ все больше и больше; они опьянены имъ; онъ вызываетъ изъ ихъ груди неистовые антимузыкальные крики, заставляетъ дѣлать движенія похожія на судороги въ своей энергической выразительности. Это потрясеніе сообщаемое ритмомъ всей нервной системѣ, почти припадокъ. Когда жизненные силы дошли до этой степени возбужденія, то нѣтъ жеста достаточно огненнаго, нѣтъ крика достаточно сильнаго. Отъ этого происходитъ то, что бѣшеные взгляды и адскія фіоритуры нашихъ виртуозовъ не шокируютъ, какъ бы это можно было думать. То что слышишь, соответствуетъ тому, что видишь. По примѣру Грековъ, хоръ всегда имѣетъ корифея, голосъ по большей части *высокій теноръ* (*une haute-contre*) доминируетъ самое громкое *tutti* и выдѣлываетъ импровизованныя рулады на высочайшихъ нотахъ съ невѣроятной силой и подчасъ съ болыннымъ искусствомъ. Бываютъ такіе цыганскіе тенора, которые берутъ высокое *re* и *mi* — *bemol* грудью, рискуя порвать голосовыя связки отъ усилія. Это очень напоминаетъ античныхъ флейтистовъ, иногда среди своего *solo* умиравшихъ на мѣстѣ отъ напряженія.

Говорить ли о впечатлѣніи, которое эти виртуозы номады производятъ на публику. Въ толпѣ слышатся неопредѣленные крики, глаза выкатываются и свѣтятся дикимъ огнемъ, ноги и руки, подчиненные гальванизму ритма выдѣлываютъ невольныя движенія; это опьяненіе, счастье, нѣчто въ родѣ бѣлой горячки, которую надо видѣть и испытать, чтобы понять. Когда я говорю о толпѣ, я не говорю только о слушателяхъ въ тулупахъ, но и господахъ, такъ же хорошо одѣтыхъ, какъ мы съ вами. Отчего не сознаться: я самъ испыталъ чисто физическое впечатлѣніе этихъ дикихъ пѣсень и выразить силу его не въ состояніи. Правда, что самый цыганскій танецъ игралъ при этомъ не маловажную роль. Что за танецъ! Надо его видѣть, или лучше не надо видѣть! Наши салонные вальсы, мазурки и галопы самые живые, представляются моральнымъ внушеніемъ рядомъ съ цыганскимъ танцемъ. Всякій свидѣтель этихъ дикихъ концертовъ подтвердитъ, что выраженія энтузіазма при нихъ безъ сравненія сильнѣе, чѣмъ тѣ, которыя можно наблюдать въ концертѣ при исполненіи ораторіи Гайдна, оперы Моцарта, симфоніи Бетховена. Не можетъ ли это быть подтвержденіемъ аксіомы, что чѣмъ болѣе музыка облагораживается и поднимается выше, тѣмъ реальнѣе внѣшнее впечатлѣніе ея идетъ уменьшаясь. Въ нашемъ музыкальномъ мірѣ было бы меньше споровъ, если бы почаще вспоминали эту истину. Покидая античныя времена, составляющія какъ бы сказочный періодъ музыки, мы вступаемъ прямо въ эпоху среднихъ вѣковъ,

кажется, еще болѣе бесполезную въ музыкальномъ отношеніи чѣмъ греко-римская. По крайней мѣрѣ, туманныя доктрины эллинской теоріи, вмѣстѣ съ двумя или тремя фрагментами іероглифовъ, въ качествѣ примѣровъ, открывали поприще для изысканій и предположеній ученыхъ. Они могли искать утерянную музыку почти такъ, какъ математики ищутъ неизвѣстныхъ количества изображаемыхъ x или y . Они могли бы можетъ быть со временемъ намъ возвратить ее въ такомъ же хорошемъ видѣ какъ мебель Геркуланума. Періодъ же между V и IX вѣкомъ христіанской эры не даетъ намъ даже ненаходимыхъ x и y . Музыки казалось! совсѣмъ не существовало ни въ какомъ видѣ. Было только церковное цѣніе первобытной церкви и нѣсколько правилъ, касавшихся ладовъ и нотныхъ знаковъ. Св. Амвросій Медиоланскій и Св. Григорій, папа римскій, обязаны этому своей музыкальной славой.

Мы уже сказали, что музыка началась съ того момента, когда церковно-служителямъ надоѣло наконецъ псалмодировать въ унисонъ или октаву и они попробовали комбинировать другіе гармоническіе интерваллы. Когда, гдѣ, кѣмъ были сдѣланы эти попытки, на органѣ ли или на голосахъ, при какихъ обстоятельствахъ, все это вопросы не касающіеся главной темы содержанія моей книги. Желая дойти до первыхъ изобрѣтателей такой вещи какъ музыка забываютъ, что болѣею частью это не отдѣльныя личности, а существа коллективныя, принадлежація разнымъ временамъ и странамъ. Пустыя попытки, неопредѣленные, неуловимыя въ началѣ, приходятъ наконецъ къ какому нибудь результату; тогда возникаютъ теоретики, чтобы констатировать существующее на практикѣ и изъ факта воздвигаютъ принципы; исторія начинается съ письменными памятниками. Эти мыслители, очень часто напрасно возведенные въ званіе законодателей, приносятъ болѣе вреда чѣмъ пользы, создавая иногда вмѣсто законовъ предразсудки. Разсуждали мало во времена короля Дагобера: экспериментировали еще меньше; догматы царить безусловно, авторитетъ замѣнялъ логику и когда надо было справляться съ природой, то предпочитали прибѣгать къ древнимъ писателямъ. *Ipse dixit* имѣло такое же значеніе для музыки какъ и для всего другаго. Я могу предположить поэтому, что какъ только слышали кромѣ октавы другой консонансъ, немедленно побѣждали справляться въ книгахъ, чтобы знать какъ отнестись къ этому открытію. Нашли Боэція римскаго комментатора греческихъ теоретиковъ, оригиналы которыхъ еще лежали подъ спудомъ въ ожиданіи эпохи возрожденія. Боэцій проповѣдывалъ превосходство кварты и квинты и осуждалъ терціи и сексты, потому что въ *каноникѣ*, или музыкальной арифметикѣ Грековъ, столь же фальшивой какъ и ихъ музыка, — значилось прямо, что терціи и сексты были диссонансы. Въ сущности Боэцій, знавшій гармонію столько же какъ учитель его Аристоксенъ, т. е. не имѣвшій о ней понятія, хотѣлъ въ этомъ случаѣ говорить о мелодическомъ употребленіи интервала. Но все равно, разъ что по Боэцію кварта и квинта были послѣ октавы самые полные консонансы въ мелодіи, онѣ должны были быть не менѣе совершенны въ гармоніи. Началось тогда построеніе ходовъ квартъ и квинтъ. Это было ужасно, но за то учено, по эллински; всѣ этимъ восхищались затыкая себѣ уши.

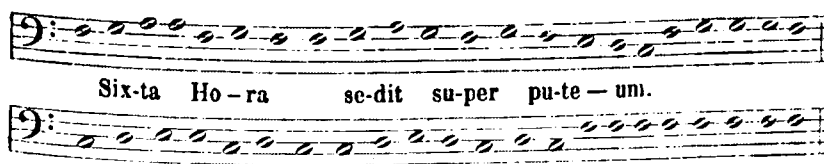
Гукбалдъ (Hucbaldus), монахъ во Фландріи и слишкомъ знаменитый итальянскій монахъ Гвидо д'Ареццо установили эту ненавистную какофонію догматическимъ авторитетомъ своей варварской латыни.

Если когда нибудь на свѣтѣ была репутація не основанная ни на чемъ, укоренившійся историческій предразсудокъ, пустое хотя и звучное имя, то эту репутацію имѣлъ Гвидо. Нѣкоторые писатели XVII-го вѣка видѣли въ немъ прямо *изобрѣтателя музыки*. Другіе, болѣе осторожные и черезъ чуръ классики чтобы отнять эту славу у Іувала, Аполлона и музъ, ограничивались приписываніемъ ему изобрѣтенія гаммы, контрапункта, семи буквъ грегорианскаго пѣнія, нотныхъ знаковъ, монохорда, *органаума* (о которомъ сейчасъ будемъ говорить), *сольмизаціи*, *раздѣленія тоническихъ ступеней на гексакорды*, клавесина и, словомъ, всего на свѣтѣ. Вотъ слова нашего соотечественника, графа Орлова о монахѣ изъ Помпозы⁹¹. «Музыка нуждалась въ челоѣкѣ, въ геніи, который бы утвердилъ ея законы, какъ Ньютонъ въ физикѣ. И тогда то появился Гвидо

⁹¹ Въ его исторіи музыки въ Италіи. Я рекомендую эту книгу не столько ради ея поучительности сколько смѣхотворности.

д'Ареццо».

Посмотримъ, какъ это Гвидо утвердилъ дотолѣ неизвѣстные законы. Двѣ нотныя линейки въ этомъ отношеніи поучительнѣе томовъ комментарій.



Вотъ Гвидо; вотъ плодъ первыхъ попытокъ композицій для двухъ или нѣсколькихъ голосовъ, Діафонія, Симфонія, Полифонія, Дискантусъ или Органумъ, какъ это тогда называлось. Вы видите полное отсутствіе мелодіи и ритма; инстинктъ гармоническаго закона нарушеннымъ болѣе чѣмъ у людовдовъ; отсутствіе всѣхъ элементовъ музыки, замѣненныхъ самой адскою чепухой; вотъ великій законодатель музыки! О! насколько онъ былъ ниже послѣдняго изъ современныхъ ему менестрелей, раснѣвавшего по слуху грубыя мелодіи какой нибудь *lay* или баллады.

Даже незавидная честь установленія законовъ Органума не принадлежитъ Гвидо, этому невинному узурпатору столькихъ открытій дѣйствительныхъ и воображаемыхъ сдѣланныхъ до или послѣ него. Гукбальдъ на цѣлый вѣкъ опередилъ его въ этомъ отношеніи. Гукбальдъ первый говоритъ о симфоніяхъ въ октавахъ, въ квинтахъ и квартaxъ, и первый даетъ примѣръ сочиненія на два, на три и даже на пять голосовъ. Разница та, что итальянскій монахъ предпочитаетъ ходы кварта къ квинтамъ, а фламандскій монахъ находитъ и тѣ и другіе прекрасными. *Nostra* (хоть въ квартaxъ) *autem mollior*, говоритъ первый изъ нихъ. У всякаго свой вкусъ; но для человѣческаго слуха эта разница похожа на тонкое различіе, которое Донъ-Кихотъ, страдая отъ боли въ плечахъ, дѣлалъ между ударами палокъ и ударами прутьевъ съ желѣзными наконечниками. Гвидо усовершенствовать современную ему систему нотныхъ знаковъ, но не онъ изобрѣлъ ихъ. Затѣмъ, кажется, онъ нашелъ новую и болѣе легкую методу, чтобы преподавать церковное пѣніе дѣтямъ-хористамъ. Этимъ ограничиваются всѣ его заслуги въ усовершенствованіи музыки. Всѣ историки говорили объ этихъ заслугахъ; почти всѣ преувеличивали ихъ размѣры и значеніе; но непоправимое зло, которое Гвидо причинилъ своими смѣшными гармоническими доктринами, никто не выяснилъ до Кизеветтера⁹².

Въ своемъ превосходномъ сочиненіи Кизеветтеръ положительно доказываетъ, что этотъ Аристотель музыки парализовалъ движеніе искусства на многіе вѣка и его авторитетъ долго смущалъ даже умѣлыхъ композиторовъ. Я не согласенъ съ Кизеветтеромъ только въ одномъ; я не раздѣляю его мнѣнія, что законодатель и изобрѣтатель органума никогда собственными ушами не провѣрялъ его впечатлѣніе. Иначе говоритъ онъ: «это было бы эпитимей слишкомъ тяжелой даже для монастыря». Что Гвидо теоретикъ, учитель пѣнія, регентъ хора исполнялъ свои произведенія, въ этомъ нѣтъ сомнѣнія; къ тому же долго послѣ него большая часть христіанской Европы пѣла въ квартaxъ и квинтахъ безъ чего глаголы *diatesseronner* и *quintoyer* ничего бы не значили. Стоитъ только вспомнить о нищихъ, которыхъ Моцартъ слышалъ квинтирующими на Миланскихъ улицахъ. Развѣ это не вѣское доказательство того, что гармоническіе традиціи X вѣка продолжались вплоть до конца XVIII?

Во всякомъ случаѣ внѣ схоластическихъ доктринъ и рядомъ съ ними, даже гораздо раньше зарождались другіе принципы гармоніи, болѣе способствующіе нормальному прогрессивному движенію. Мы считаемъ за вѣрное, что импровизированный дискантъ (*le déchant*) предшествовалъ письменному Органуму. Что это былъ за *déchant*? исторія на это не отвѣчаетъ, но бываютъ случаи когда можно замѣнить исторію непреложными выводами изъ музыкальной практики первобытнаго

⁹² Geschichte der Europäisch — abendländischen oder unserer heutigen Musik 1837.

состоянія. Такъ напริมѣрь, въ глубинѣ нашей провинціи всякій церковно-служитель, конечно не лучший музыкантъ чѣмъ монахъ первыхъ восьми вѣковъ, исполняетъ греко-русское церковное пѣніе вѣроятно совершенно такъ какъ оно исполнялось при Владиміръ-Мономахѣ. Мы имѣемъ также, вдали отъ столицъ, народъ, мелодіи котораго и вокальное исполненіе очевидно имѣютъ печать первобытности и навѣрное мало отличаются отъ своихъ первообразовъ тѣхъ временъ когда зарождался нашъ языкъ. Слыша наше простое церковное пѣніе и хоровое исполненіе народныхъ пѣсень, очень легко напасть на случайную терцію очень часто смѣшанную съ другими консонансами и почти всегда бываетъ слышна квинта, покоющаяся на доминантѣ, замѣняющая финальныя каденціи въ нашихъ народныхъ мелодіяхъ, вслѣдствіе чего онѣ не заключаются и кажутся всегда оканчивающимися только за недостаткомъ словъ. Вотъ происхожденіе импровизованнаго дисканта (*déchant*) такого же на Востокѣ какъ на Западѣ Европы, потому что въ этомъ отношеніи человѣческая организація не можетъ мѣняться по мѣсту и времени. То что наши дьячки и крестьяне практикуютъ инстинктивно, пѣвчіе папы Григорія или Карла Великаго вѣроятно тоже практиковали по инстинкту. Это предположеніе по аналогіи пріобрѣтаетъ очевидность историческаго факта когда удостоверяемся что Гукбальдъ и Гвидо сами допускали терціи какъ *случайность* въ извѣстныхъ родахъ ихъ Органума. Правда музыкальная должна была быть очень сильна чтобъ дать мѣсто уродливымъ терціямъ, терціямъ проклинаемымъ Греками, въ музыкѣ этихъ монаховъ эллинистовъ.

Музыканты въ первобытномъ состояніи дѣлаютъ терціи и сексты совсѣмъ какъ M-r Jourdain, самъ того не зная, говоритъ прозой, но примѣняютъ терціи систематично какъ это дѣлали преемники Гвидо значить уже подвигаться къ аккорду, къ гармоніи, къ настоящей музыкѣ. По мѣрѣ того какъ музыка шла по этому пути случайности, исключенія мало по малу вытѣсняли правила Органума; схоластическая кора отпадала и вскорѣ дошли до формальнаго осужденія ходовъ Гвидо и Гукбальда. Возраставшее отвращеніе къ нимъ формулировалось въ концѣ концовъ въ знаменитомъ законѣ запрещавшемъ октавы и параллельныя квинты и кварты. Въ этомъ законѣ заключилась вся наука композиціи, точно также какъ до этого она заключалась въ исключительномъ допущеніи этого запрещенія.

Въ то время какъ теорія, нетвердыми шагами, ощупью шла къ цѣли, допуская или снисходя къ ходамъ пріятнымъ слуху, у первобытной музыки дѣлалось другое заимствованье, способствовавшее съ своей стороны зарожденію настоящаго искусства. *Santo fermo*, единственный родъ пѣнія отличавшійся отъ народнаго, или совсѣмъ былъ безъ ритма или имѣлъ тактъ долгихъ и короткихъ удареній латинской просодіи, безъ настоящаго музыкальнаго ритма. Самый ритмъ тѣмъ не менѣе не могъ утратиться. Даже самой первобытной мелодіи не можетъ быть безъ ритма, точно также какъ безъ него не можетъ быть танца. Съ этой стороны изобрѣтать значить было нечего, и задача музыкантовъ сводилась къ изобрѣтенію знаковъ для выраженія того, что всегда существовало у всѣхъ народовъ свѣта.

Изъ примѣненія ритма къ попыткамъ совершенствуемой гармоніи естественно вышла *сложная композиція* или *контрапунктъ фигурный*. Получился родъ ощутительной гармоніи, не въ послѣдованіи аккордовъ еще неизвѣстныхъ, но въ послѣдованіи интерваловъ; ноты различной длительности представляли родъ мелодій, по крайней мѣрѣ для глазъ; наконецъ правила опредѣлявшія длительности нотъ и можетъ быть какая нибудь разнища совершеннаго и несовершеннаго метра, т. е. двойнаго и тройнаго, представляли родъ ритма. Музыкальное искусство дошло до состоянія зародыша.

Уже слегка сформированные привычкой свободнаго движенія голоса, проникнутые болѣе живымъ чувствомъ закона гармоническаго тріединства, этаго свѣта слуха котораго они жаждали, музыканты продолжали и анализировали свои открытія. Они скоро убѣдились, что нѣкоторыя гармоническія ступени стремились къ повышенію, а наклонность другихъ къ пониженію была не менѣе чувствительна. Отсюда вытекаетъ очень древнее правило Франко Кёльнскаго; что надо употреблять противоположныя движенія голосовъ, повышать одинъ тогда какъ другой опускается или остается на мѣстѣ и проч. Это совершенно противоположно примѣрамъ Гукбальда и Гвидо, гдѣ голоса всегда состоящіе изъ нотъ одной длительности идутъ почти всегда параллельно. Позже также

было прызнана, што послѣдованіе консонансовъ, такъ называемыхъ совершенныхъ, (октавы, кварты и квинты) звучить не хорошо; что привилегія послѣдованія принадлежитъ исключительно, такъ называемымъ не совершеннымъ консонансамъ (терціямъ и секстамъ) и что *голосоведеніе* пріятнѣе (естественнѣе) при примѣненіи смѣшенія консонансовъ съ диссонансами. Эти послѣдніе *случайно* получились отъ разницы количества нотъ противопоставленныхъ другъ другу и сначала они считались только проходными нотами. Теорія диссонансовъ, принимаемыхъ какъ гармоническіе интерваллы и при томъ *какъ существенные*, искусство готовить и разрѣшать ихъ, мотивированные синконы – были разработаны въ ближайшія къ намъ времена.

Я указать въ немногихъ словахъ важный прогрессъ обезсмертившій Франко Кельнскаго, Маркетуса Падуанскаго и Іоанна Муриסקаго не потому что они были создателями открытій и примѣнителями ихъ, но потому что ОНИ ихъ собрали, привели въ соотношеніе и объяснили въ своихъ сочиненіяхъ.

Впрочемъ несмотря на допущеніе этихъ нѣсколькихъ истинъ, принятыхъ теоріей какъ бы черезъ силу и съ отвращеніемъ, она продолжала упорствовать, принимая старый греческій и латинскій вздоръ за основаніе всякаго образованія и за начало и конецъ музыкальной мудрости. Любопытно видѣть какъ она отстаиваетъ систему, у которой всякій шагъ впередъ отнимаетъ что нибудь, какъ она старается примирить возрастающія требованія слуха съ veto, все еще повелительнымъ, Эллиновъ; какъ она ищетъ способы доказать, что новыя открытія, разрушающія ея доктрины, были установлены a priori у Боеція или Аристоксена. И дѣйствительно въ этомъ туманномъ сумбурѣ можно было найти все что угодно, потому что тамъ ничего не было...

Въ дѣлѣ искусства теоріи полезны на столько, на сколько онѣ вытекаютъ изъ практики; всякій это знаетъ и вотъ почему хорошія произведенія этого рода появляются всегда въ эпохи когда искусство, котораго законы они устанавливаютъ, уже прошло цѣлый циклъ, въ эпохи зрѣлости и даже упадка. Одно музыкальное искусство имѣло странное несчастье имѣть теоретиковъ прежде композиторовъ; въ немъ одномъ начали учить, когда еще не было никакихъ познаній. Послѣдствія этого неизбежны. Отъ Гукбальда до Палестрины и отъ Палестрины до Моцарта не было прогресса, не было улучшенія, открытія или побѣды науки и генія, словомъ, истины, которую бы теорія не осудила и критика не старалась побороть. Правила, основанныя на весьма скудныхъ познаніяхъ, никогда не на предвидѣніи того, что могло и должно быть, всегда были или вполне ложны, или справедливы только въ немногихъ случаяхъ. Едва гениальный человѣкъ, утомившись подчиненіемъ этому слѣпому кодексу, нарушалъ одинъ изъ его законовъ, какъ въ него начинали бросать камнями; потомъ, когда ухо свыкалось съ этимъ новшествомъ, оно въ свою очередь становилось закономъ и теорія противъ воли должна была дальше поставить свои Геркулесовы столбы до новой попытки уничтожить одинъ изъ ея принциповъ. Такимъ образомъ теоретики, люди отпора, видѣли себя постоянно тревожимыми композиторами, людьми движенія, въ ихъ величественномъ покоѣ, въ которомъ имъ хотѣлось замкнуться. Они видѣли также что законы, даваемые ими музыкѣ in saecula saeculorum, рушились одинъ за другимъ, будучи построены на непрочномъ основаніи доктринъ a priori и догматическаго эмпиризма. Справедливо замѣтить, что теорія сторицей отплачивала композиціи зло, которое отъ нея получала. Долго носились цѣпи теоріи композиторами, прежде чѣмъ послѣдніе рѣшались сбросить ихъ. И когда имъ удавалось вырвать нѣсколько звеньевъ, теорія быстро старалась поправить зло и извлечь изъ своего пораженія матеріалъ для новаго ига; такъ что всегда опережаемая и побѣжденная, теорія всегда все-таки умѣла замедлять и парализовать движеніе впередъ, которое ее невольно увлекало. Это продолжалось и должно было продолжаться до тѣхъ поръ пока музыкальное искусство не установилось окончательно. Только тогда могла установиться раціональная теорія. Теперь, когда самая большая и послѣдняя реформа въ немъ не встрѣчаетъ больше оппонентовъ, и вотъ уже 50 лѣтъ, какъ не остается больше открывать аккордовъ и модуляцій, мы можемъ наконецъ надѣяться имѣти хорошую грамматику музыки, болѣе логическую чѣмъ у какого либо языка. Пока же примѣры допускаемые слухомъ умножились и такъ расширили правило, что нельзя себѣ представить смѣлости сочиненія, которая не была бы гармонически возможна и оправдана тѣмъ или другимъ способомъ. Теперь можно дать аккордъ изъ семи нотъ гаммы взятыхъ разомъ, не нарушая правилъ

Абсолютныхъ законовъ нѣтъ теперь, и подобно тому какъ теоретики стараго времени терялись въ многочисленныхъ предписаніяхъ и запрещеніяхъ теоріи, такъ нынѣшніе были бы завалены трудомъ упомянуть всѣ исключенія, если бы они хотѣли ихъ всѣ предвидѣть и записать. Моцартъ свергъ теорію съ престола, онъ сказалъ: *теорія, это я* и замѣнилъ ее собою. За недостаткомъ системы гармоніи строгаго научной и рациональной, теоретикамъ приходится въ примѣрахъ великихъ мастеровъ искать разрѣшеній въ трудныхъ и сомнительныхъ случаяхъ. Въ настоящее время ухо музыканта есть высшій и весьма несовершенный законъ того, что дозвоительно или недозвоительно въ композиціи.

Обыкновенно считаютъ около 4 столѣтій со временъ Гукбальда до времени самага древняго памятника контрапункта, открытіемъ котораго ученый міръ обязанъ драгоценнымъ сообщеніямъ гг. Фетиса, Калькбреннера и Кизеветтера. Эти 4 вѣка были схоластической или догматической эпохой искусства, временемъ, когда теорія была всѣмъ, а практика ничѣмъ, и даже хуже чѣмъ ничѣмъ. Хотѣли говорить музыкальнымъ языкомъ: хотѣли имъ писать, когда слова еще не были найдены, строили грамматику когда элементовъ рѣчи еще не существовало. Ученые, имена коихъ дошли до насъ, искали истины у античныхъ народовъ, и эти народы, такіе знатоки въ дѣлѣ архитектуры, скульптуры, литературы и философіи, были причиною самага глупаго варварства въ музыкѣ. Люди же не оставившіе своихъ именъ потомству попробовали путь опыта и дошли до многихъ полезныхъ и вѣрныхъ открытій. Надо было примирить книги съ природою, археологическія теоріи съ естественнымъ чувствомъ, слухъ съ Боеціемъ, классиковъ Органума съ романтиками терціи и сексты. Большая часть среднихъ вѣковъ была потрачена на содѣйствіе этому примиренію, которое наконецъ осуществилось въ теченіи XIV-го столѣтія. Я привожу отрывокъ Gloria, взятаго изъ мессы сочиненной композиторомъ Машо въ 1364 году для коронаціи Карла V, короля Франціи.



Гильомъ-Машо, поэтъ и музыкантъ, былъ совершенный эклектикъ, артистъ безпристрастный и пріятный всѣмъ, какъ это можно видѣть изъ приведеннаго примѣра, гдѣ старый Органумъ Гукбальда въ октавахъ квинтахъ и квартрахъ — подаетъ руку послѣдованіямъ, указаннымъ Іоанномъ Мурисомъ. Эта выдержка замѣчательна еще тѣмъ что доказываетъ полное отсутствіе

понятія о сознательной гармоніи, гармоніи аккордовъ, у музыкантовъ писавшихъ однако же уже четырехголосныя композиціи. Мы видимъ здѣсь нѣсколько трезвучій, но только какъ безразличную и безнудную случайность, попадающуюся въ комбинаціи двухъ интерваловъ, а не какъ основной законъ, изъ котораго все вытекаетъ. Ноты соединяли въ консонансы и диссонансы, не устанавливая ихъ зависимость отъ общей гармоніи всего произведенія. Старые контрапунктисты такъ мало думали о полнотѣ аккорда, что часто 4 голоса, какъ это видно здѣсь, даютъ только терцію, квинту или унисонъ. Насколько эта гармонія XIV-го вѣка и даже вся XV-го неизмѣримо менѣе удовлетворительна для слуха, чѣмъ простой унисонъ или октавы у первобытныхъ нѣвцовъ!

Здѣсь представляется не безынтересный вопросъ, до сихъ поръ тамъ еще не затронутый. При познаніяхъ музыкантовъ этой эпохи, что можно и что должно было сдѣлать? Читатель меня извинитъ, если я здѣсь остановлюсь немного.

Музыкальное искусство XIV-го вѣка, напоминавшее слабаго, плохо сформированнаго ребенка повидимому подвигалось путемъ противоположнымъ естественному. Оно шло отъ сложнаго къ простому, отъ каноническаго контрапункта къ аккордамъ, отъ аккордовъ къ мелодіи. Отчего не началось оно съ послѣдней, самой доступной и существенной вещи въ музыкѣ. Сама природа насъ учитъ мелодіи; она опредѣляетъ ея оборотъ и характеръ съ неизмѣримымъ разнообразіемъ и часто съ огромною прелестью выраженія, смотря по просодіи языковъ, повліяніямъ климата и другихъ специальныхъ данныхъ физической и умственной жизни народовъ. Веселая вилланелла, наивная баркаролла, идиллическая сицильяна, тирольская пѣсня, французскія рождественскія пѣсни, англійскія баллады, оссіаническія мелодіи, наши русскія пѣсни, такія пѣжныя и жалостныя, и столько другихъ народныхъ напѣвовъ, въ которыхъ сказывается такъ ярко первобытный геній народа, теперь почти затертый цивилизаціей, — сколько во всемъ этомъ сказывается прелести и какое богатое поэтическое сокровище! И это сокровище доступно всякому! То, что альпійскій охотникъ, аппенинскій или сицилійскій пастухъ, землепашецъ береговъ Волги и Дона нашли такъ легко, такъ свободно, отчего люди специально посвятившіе себя изученію музыки не могли бы найти то же? Стоитъ немного подумать, чтобы прійти къ заключенію, что это было невозможно.

Извѣстно, что такъ называемые греческіе лады суть не что иное какъ діатоническая гамма до мажоръ, начинающаяся и оканчивающаяся различными степенями кромѣ тоники. Извѣстно также, что отъ мѣстъ занимаемыхъ полутонами въ гаммѣ зависитъ составъ мажорнаго или минорнаго лада. Но такъ какъ въ церковныхъ ладахъ мѣсто полутоновъ измѣнялось смотря по ступени, съ которой начиналось гамма, то въ результатѣ получалась съ большей или меньшей степени отсутствіе существенныхъ нотъ тональности во всѣхъ автентическихъ и плагальныхъ ладахъ; *дорійскій* напр., начинаясь съ D, за отсутствіемъ *cis* не имѣлъ вводнаго тона ни для мелодіи, ни для доминантоваго трезвучія; *лидійскій*, начинаясь съ F, имѣлъ тритонъ вмѣсто чистой кварты, какъ четвертой ступени и т. д.

Сразу бросается въ глаза полная невозможность построить какую бы то ни было естественную мелодію на этихъ гаммахъ. Поэтому въ сущности церковные лады никогда не практиковались во всей ихъ теоретической и грамматической чистотѣ. Пѣвчіе должны были ихъ поправлять и примѣнять инстинктивно, какъ наши русскіе еще теперь измѣняютъ греко-русское церковное пѣніе, вводя въ него діезы и бемоли, не обозначенные въ книгахъ, вездѣ гдѣ этого требуетъ слухъ. Такимъ образомъ, церковные лады могли служить только до тѣхъ поръ пока *canto fermo* исполнялся въ унисонъ или октавами. Но при гармоніи не было больше ни дорійскаго, ни фригійскаго и вообще никакого изъ этихъ ладовъ; были только мажорный и минорный, требующіе настоящихъ, гаммъ діезовъ и бемолей, естественнаго пѣнья, естественной модуляціи, однимъ словомъ всего того, что запрещали церковные лады. Препятствіе было непреодолимо. Надо было его обойти помощью тысячи уловокъ, ухищреній; и точно такъ какъ нѣкогда для примѣненія ходовъ Гукбальда съ позднѣйшимъ голосоведеніемъ, что было плохо, но по крайней мѣрѣ возможно, вся ученость, весь геній композиторовъ были посвящены на выполненіе невозможной задачи, примирить гармонію съ церковными ладами. Что же вышло? Не смотря на все почтеніе, на всѣ обходы этого уважаемаго учрежденія, композиторы, сами того не подозревая, пришли къ его

полному уничтожению и очень удивились, найдя на его обломках 24 тона современной музыки, результат усовершенствованной гармонии и мелодии.

Первое, на что рѣшились, было: легально бемоллизовать натуральное *си* лидійскаго лада; это *си* образовывало *съ* *тоникуй тритонъ или увеличенную кварту*, интервалъ нѣкогда ненавидимый, теперь же одинъ изъ самыхъ полезныхъ и важныхъ въ гармоніи. Такимъ образомъ греческій ладъ совершенно былъ низведенъ къ размѣрамъ современной гаммы и отождествленъ съ *фа* мажоръ. Этимъ объясняется то предпочтеніе, которое композиторы XVI-го вѣка оказывали этому ладу. Почти всѣ образцы ихъ работъ у Берней имѣютъ въ ключѣ *си* бемоль.

Но этой уступки было мало. Приходилось модулировать послѣ этого, пере нужная ступени въ предѣлахъ своей тональности; но его ключевое обозначеніе было недос ходить въ другіе тоны. Новое препятствіе! Лидійскій ладъ, обращенный въ мажорную гамму, имѣлъ всѣ таточны, чтобы сдѣлать переходъ самый близкій. Хотѣли ли напримѣръ изъ *фа* перейти въ *си* бемоль мажоръ, въ *ре* миноръ или въ *ла* миноръ, ухо въ первомъ случаѣ требовало характеричный звукъ *ми* бемоль, во второмъ вводный тонъ *до* дѣзъ, въ третьемъ вводный тонъ *соль* дѣзъ, все измѣненія церковныхъ ладовъ, явныя нарушенія установленной системы. Модулировать было невозможно, не модулировать тоже: какъ поступить? Знаменитый Франкинь Гафоріо, въ 13-й главѣ «*De musica fictae contrapunto*» своего трактата «*Practica musicae*» отвѣтитъ на это. *Musica ficta* оказалась у него ни болѣе и не менѣе какъ настоящей музыкой, было необходимо употреблять дѣззы и бемоли, гдѣ это надо, но безъ позволенія обозначать ихъ на бумагѣ, «потому что», прибавляетъ онъ, «это бы значило измѣнять чистоту ладовъ». Все бы погибло если бы глаза видѣли то что слышали уши! Какой казуистъ этотъ Гафоріо! какой идеальный іезуитъ, хотя дѣти Лойолы еще не родились тогда. Практиковать дѣззы и бемоли можно, но писать ихъ нельзя. Превосходная доктрина, примѣняемая и ко многому другому!

Благодаря этой фикціи, которая успокаивала совѣсть теоретиковъ того времени, музыканты долго еще и искренно вѣрили, что пишутъ въ греческихъ или церковныхъ ладахъ, когда въ дѣйствительности они знали только мажорный и минорный. Тѣмъ не менѣе этотъ предразсудокъ имѣлъ огромное вліяніе на практику, пока онъ существовать въ теоріи. Мелодія, вмѣсто существенныхъ ступеней мажорнаго или минорнаго тона, продолжала вращаться въ произвольныхъ предѣлахъ различныхъ гаммъ *canto fermo*. Діатонизмъ былъ правило; хроматизмъ, — неизбежное, но непріятное исключеніе, которымъ надо было пользоваться возможно меньше. Отсюда — всѣ неудобства старинной музыки: отсутствіе тональности, бѣдность и неловкость модуляцій, неестественныя каденціи и тщательное стараніе избѣгать тональностей, влекущихъ за собою слишкомъ много дѣззовъ и бемолей т. е. исключеній и вольностей. Въ концѣ концовъ мелодіи — ноль. Далѣе мы увидимъ на сколько правила канона еще усложнили препятствія тонической системы, уже и такъ непокорной требованіямъ искусства.

Ни одно изъ этихъ препятствій не существовало для музыкантовъ первобытной естественной музыки. Ни гаммы ни модуляціи не затрудняли ихъ. Они пѣли въ мажорѣ болѣе правильно чѣмъ любой изъ ученыхъ, посвященный въ тайны *cantus durus* и *cantus mollis*; они напѣвали въ минорѣ болѣе вѣрно чѣмъ кукушка; они ставили бемоли и дѣззы непогрѣшимо и отъ этого не были несчастливы. Мелодія выливалась у нихъ легко и обильно; танецъ былъ полонъ жизни и вполнѣ ясенъ. При всемъ своемъ невѣжествѣ они умѣли ласкать слухъ, возбуждать чувство, трогать сердце, въ то время какъ наука далеко была еще отъ понятія, что безъ этихъ трехъ цѣлей нѣтъ музыки. Ученые артисты презирали этихъ скромныхъ собратьевъ и однако тайная зависть, бессознательное желаніе подражать имъ уподобляло это презрѣніе къ естественной музыкѣ тѣмъ удовольствіямъ, которыхъ стыдишься, а все-таки находишь пріятными. Они ихъ презирали и кончали все-таки тѣмъ, что прибѣгали къ ихъ музыкѣ въ своей немоци и бесплодности. Я постараюсь указать на доказательства этого факта по мѣрѣ того, какъ они будутъ представляться.

И такъ, пока ученые занимались придумываньемъ греческихъ именъ церковнымъ ладамъ, они замѣчали, что инструменталисты не играли ни въ одномъ изъ этихъ ладовъ. Инструментальность въ то время была недостойнъ называться музыкантомъ. Эти музыкальные паріи обыкновенно играли въ *C-dur*; ихъ гамму прозвали плебейскою гаммой, *modo lascivo*. *C-dur, modo lascivo*! этотъ

самый естественный тонъ! Какъ должна была пріятно щекотать слухъ несчастныхъ людей, осужденныхъ по принципу слушать ученую музыку, эта гамма, чтобы заслужить прозваніе сладострастной! На это мнѣ скажутъ, что композиторы однако имѣли въ исправленномъ лидійскомъ ладѣ эту самую гамму транспонированную на кварту. Да, но мы видѣли, что они избѣгали всѣми силами нормальныхъ гаммъ въ голосоведеніи и модуляціи. Инструменталисты же принимали ихъ открыто.

Вотъ вся разница. Они грѣшили безъ стыда противъ греческихъ ладовъ не ища примиренія съ небомъ, черезъ посредство Гафорію и другихъ казуистовъ этого рода. Слухъ былъ удовлетворенъ и этого было достаточно, чтобы теорія прокляла такое преступное удовольствіе. Таковъ былъ духъ времени и школы. Чувственное удовольствіе, самое невинное могло избыткомъ жизненности ввести въ искушеніе и пробудить лукаваго, умѣющаго являться во всѣхъ видахъ, даже въ видѣ мажорной гаммы!

Мы возвращаемся къ нашему вопросу, который долженъ самъ собою разрѣшиться послѣ того, что было изложено. Что могли и должны были создавать артисты, которые стремились достойно носить это званіе? Мелодію? но искусство въ его тогданнемъ положеніи и его принципы дѣлали ее невозможною. Гармоническія послѣдованія, имѣющія какую нибудь цѣну? но тональность, аккорды, модуляція, все это было для нихъ terra incognita. Потребовали-бы вы у нихъ эффектовъ чисто ритмическихъ? Можетъ быть они бы и нашли ихъ, если-бы писали для барабана, но они писали для голосовъ и при этихъ условіяхъ ритмъ нераздѣленъ съ мелодіей. Композиторы XIV вѣка самымъ положительнымъ образомъ не имѣли въ своемъ распоряженіи ни одного изъ элементовъ, употребленіе которыхъ имъ дало бы возможность относиться къ музыкѣ, какъ къ одной изъ формъ изящнаго.

Эстетическая сторона искусства, которая и есть само искусство, не входила въ ихъ понятія, да и не могла войти. Лишенные всякой возможности трогать и правиться, какъ могли они догадаться, что это были настоящія цѣли музыки. Допустивъ ихъ, они осудили бы себя на бездѣйствіе, а дѣйствовать было необходимо. Но какъ? Отвѣтъ мы находимъ въ ихъ произведеніяхъ.

По своей сложной природѣ, музыка имѣетъ двѣ стороны совершенно различныя. Съ одной стороны она искусство; съ другой — наука въ самомъ строгомъ значеніи этого слова, потому что основана на вычисленіи. Кромѣ каноники, которой теперь больше стѣсняются, существуютъ мелодическія ступени для счета, ритмическія дистанціи для измѣренія, гармоническіе интервалы для соединенія, многоголосные ходы для комбинированья — все выраженное числами. Въ этомъ отношеніи всѣ задачи слуха разрѣшаются въ численныхъ формулахъ и вотъ сторона, за которую контрапунктисты — еще не музыканты, могутъ ухватиться, и дѣйствительно хватаются. Музыка имъ представлялась какъ отрасль математическихъ наукъ и они такъ и обращались съ ней. Примѣръ Машо намъ показаль къ чему сводился ихъ расчетъ: вычислять интервалы, отличать значеніе нотъ, варьировать рисунокъ голосовъ смѣшеніемъ ходовъ параллельныхъ, косвенныхъ и противоположныхъ этого было мало. Вскорѣ музыканты поняли, что надо было дать математическому принципу всю растяжимость, на какую онъ только былъ способенъ; изобрѣсть какое нибудь правило безконечныхъ вычисленій достаточно глубокихъ и трудныхъ, чтобы дать достойное занятіе адептамъ музыкальной науки. Такое правило было найдено.

Съ тѣхъ поръ, что міръ существуетъ было только два способа пѣть хоромъ. Или всѣ начинали разомъ или одинъ, корифей, начиналъ, а другіе послѣ паузы, болѣе или менѣе долгой, къ нему присоединялись въ унисонъ или гармонично. Оставалось еще изобрѣсти способъ пѣть такъ, чтобы ту же фразу повторяли одинъ за другимъ по очередно нѣсколько голосовъ. Идея была проста, очень проста, три вѣка послѣдовательно черпали въ ней мудрость, она въ зародышѣ носила въ себѣ и Палестрину, и Баха, и Моцарта; вся будущность, вся судьба музыки связывалась съ ней, благодаря этимъ тремъ блестящимъ звеньямъ цѣпи вѣковъ. Каждый изъ моихъ читателей догадался, что мы говоримъ о канонѣ.

Самымъ непосредственнымъ слѣдствіемъ этой мысли было дать голосамъ такое построеніе, чтобы они имѣли видъ бѣгущихъ одинъ отъ другаго или догоняющихъ другъ друга безконечно въ

цѣли невозможнаго соединенія въ видѣ вѣчной фуги. Отъ буквальнаго повторенія главной идеи до настоящей имитаціи было не далеко, Такъ, вмѣсто того; чтобы повторять тему въ унисонъ или октаву. ее можно было повторять во всѣхъ интервалахъ; вмѣсто того, чтобы точно повторять мелодическую форму темы, можно было, измѣнивъ порядокъ нотъ, ихъ привести въ обратномъ порядкѣ и дать имъ возвратное движеніе: можно было ее начинать съ конца, и окончить началомъ, подвергнуть *увеличенію* или *уменьшенію*, составить изъ болѣе длинныхъ или болѣе короткихъ нотъ, чего только нельзя было сдѣлать. Мнѣ нечего объяснять правила канона, уже извѣстныя читателю; но того немногаго, что я скажу, достаточно, чтобы показать, безчисленное множество, безконечное разнообразіе и страшную трудность комбинацій, которыя вытекали изъ этаго. Пусть читатель судить съ какимъ восторгомъ музыканты встрѣтили это изобрѣтеніе, такъ подходившее къ ихъ взглядамъ на музыкальное искусство, дававшее такой просторъ для комбинацій. Всѣ бросились въ этотъ океанъ вычисленій, предварительно впрочемъ, заткнувъ себѣ уши.

Въ продолженіи 250-ти лѣтъ, канонъ поглощать все: и церковную музыку и то немногое, что было свѣтской. Мысль плѣненная этою формою сочиненія казалась лишилась возможности создавать что нибудь другое, кромѣ канона. Едва мелодическій зародышъ приходилъ въ голову композитору, какъ реплика или имитация, невольно уже слышались ему.

Канонъ настолько же служилъ пробнымъ камнемъ знаній композиторовъ, насколько испытаніемъ музыкальных познаній и ловкости пѣвцовъ. Голоса почти никогда не выписывались въ цѣломъ, но давались къ исполненію въ загадочной формѣ обыкновенно съ подобіемъ девиза, въ которомъ была разгадка. Напримѣръ: *Trinitatem in unitate veneremur; Nigra sum sed formosa; Cancrisat* (имитация въ обратномъ порядкѣ, на подобіе хода рака). *Crescit* или *decrescit in duplo, triplo etc.* (Имитация съ ускореніемъ или замедленіемъ темпа вдвойнѣ, втройнѣ и проч.). *Descende gradatim* (вѣроятно имитация съ пониженіемъ на секунду) *Contraria contrariis curantur*. Я не угадываю вполнѣ смысла этого послѣдняго девиза, но не считаю его опаснымъ въ музыкѣ. Великій Ганеманъ самъ согласится, что онъ не убиваетъ. И такъ, чтобы пѣть канонъ, надо было быть почти на столько же хорошимъ математикомъ какъ и для сочиненія его, заниматься музыкой во времена Франциска I-го и Карла V-го было все равно, что забавляться кастетомъ. Этимъ путемъ композиторы вымѣщали на пѣвцахъ и будущихъ историкахъ всю трудность ремесла канониста.

Разсматривая въ наше время эти плоды терпѣнія и сообразительности, эти вычисления, гдѣ красота мелодіи и гармоніи не принималась въ расчетъ, эти задачи, разрѣшеніе которыхъ не даетъ ничего похожаго на музыку, весь этотъ тягостный трудъ отдающій запахомъ лампы, хочется спросить, какъ одинъ ученый французъ спрашивалъ у сонаты: *Канонъ, что ты хочешь отъ меня?* Не имѣя чести знакомства съ сонатой, я не знаю, что бы она отвѣчала. Но канонъ ясно отвѣчаетъ: «я хочу, что бы вы меня признали за продуктъ необходимой тенденціи, которая одна могла направить искусство къ завершенію его высокаго назначенія. Я требую отъ васъ, меломаны, уваженія и благодарности. Назовите мнѣ что нибудь великое въ музыкѣ, чтобы не происходило отъ меня. Я, слышите-ли, главный двигатель великой церковной музыки, великой инструментальной и камерной музыки; изгоняющіе меня изъ театральной музыки осуждены на раннюю смерть. Если я смѣшонъ и жалокъ въ XV вѣкѣ, то только потому, что тогда почти не знали аккордовъ и совершенно не знали мелодіи. Могъ ли я обойтись безъ ихъ помощи и сдѣлаться музыкой? Не болѣе — чѣмъ гранитъ, мраморъ, желѣзо, не могущіе создаться въ храмъ или дворецъ безъ архитектора. Но съ другой стороны существовали ли бы храмъ и дворецъ если бы не было ни камня, ни желѣза, ни цемента? что бы сдѣлали великіе архитекторы гармоніи, Бахи, Гендели, Гайдны и Моцарты, если бы ремесленники ловкіе и терпѣливые, въ теченіи двухъ вѣковъ, не открыли бы каменеломень, не приготавили, не выковали и проч. матеріаловъ, которые я, канонъ, такъ вѣрно представляю съ моими имитациями, репликами, обращеніями, тематическими анализами и моимъ двойнымъ контрапунктомъ? Что создали бы они? хорошенькіе павильоны изъ крашенаго дерева, свѣжіе и блестящіе на часъ, послѣ чего мода стерла бы ихъ съ лица земли.» Это обращеніе канона, я согласенъ, нѣсколько заносчиво и педантично; отъ него вѣетъ старымъ временемъ и многимъ оно не понравится. Но отвѣтъ во многихъ отношеніяхъ вѣренъ, даже поучителенъ и я жалью, что люди, которые такъ поносили канонъ, такъ много говорили о его безвкусицѣ, о его готическомъ стилѣ, о его

фламандскомъ варварствѣ, не поняли его лучше. Онъ бы доказалъ имъ, что движеніе искусства музыки отъ каноническаго контрапункта къ гармоніи, и отъ гармоніи къ мелодіи было также строго логично, какъ развитіе языковъ, разъ что они дошли до литературнаго состоянія. Вездѣ въ твореніяхъ слова стихи предшествовали прозѣ и форма господствовала прежде идеи. Вездѣ условность и авторитетъ имѣли свое время опеки надъ дѣтствомъ практическихъ знаній разума и вкуса, растущихъ всегда одновременно. Ходъ развитія современныхъ языковъ представляетъ массу аналогичныхъ ступеней съ ходомъ развитія музыкальнаго языка. Первобытное пѣніе соотвѣтствуетъ первобытной поэзіи, служащей ему текстомъ; контрапунктъ — вообще, это стихосложеніе уже написанное и сведенное къ правиламъ. Канонъ въ частности, вполне схожъ съ упражненіемъ въ спеціальному стихосложеніи, царившемъ одновременно съ канономъ, съ упражненіями въ писаніи буриме, акростиковъ, стиха, сонетовъ и секстинъ, поэмъ, у которыхъ неравномѣрные стихи образуютъ форму креста, однимъ словомъ — поэзіи имѣющей единственное достоинство преодоленія трудности, поэзіи для глазъ, подобно тому, какъ музыка того времени была музыкой для зрѣнія, а не для слуха. Затѣмъ далѣе, нашъ современный контрапунктическій стиль и fuga, какъ по аналогіи такъ и по времени совершенно соотвѣтствуютъ поэзіи цивилизованныхъ націй съ версификаціей гибкою и хорошо подготовленною трудами многихъ вѣковъ, для передачи въ красивой формѣ самыхъ сложныхъ и глубокихъ идей. Наконецъ въ мелодико-гармоническомъ стилѣ не видимъ-ли мы точное подобіе легкой, гибкой, изящной и правильной прозы, бывшей всегда, во всѣхъ литературахъ конечной ступенью развитія. Мелодическій стиль не признаетъ другихъ законовъ, кромѣ законовъ строгаго стиля, *reiner Satz*, какъ выражаются нѣмцы, безъ которыхъ музыки не существовало бы. Точно также проза управляется единственно законами грамматики и синтаксиса, дополняемыми и исправляемыми обычаемъ, безъ чего нельзя было бы ни хорошо говорить, ни писать. Замѣтимъ только, что словесная проза имѣетъ право и часто обязанность быть лишенной поэзіи. Музыкальная проза безъ поэзіи не можетъ обходиться. Но то, что въ былыя времена устанавливало разницу, становится сходствомъ въ наше время. Проза нашихъ дней не поэтичнѣе ли стиховъ и не видимъ ли мы поэтовъ обращающимися въ прозаиковъ, чтобы свободнѣе быть поэтами.

Мы намѣтили эти любопытныя соотвѣтствія только въ проявленіяхъ. Кто захочетъ дойти до причинъ этого, долженъ искать ихъ въ общей исторіи человѣчества. Тамъ передъ нимъ раскроется вполне соотношеніе литературы и другихъ искусствъ между собою, имѣющихъ на себѣ печать вѣка, которая всѣхъ ихъ дѣлаетъ схожими между собой, какъ дѣтей той же матери — главной современной имъ мысли человѣчества. Моя задача, разсмотрѣть въ качествѣ музыканта, отчего въ предѣлахъ музыки все шло такимъ путемъ.

Если бы съ XIV-го вѣка композиторы увлеклись мелодіею, искусство было бы поражено окончательно въ своемъ развитіи совсѣмъ какъ у античныхъ народовъ или у тѣхъ, которыхъ Европа не включила въ сферу своей цивилизаціи. Мелодія обладаетъ такой притягательной силой, что разъ она была бы допущена въ сочиненіе, лучшія музыкальныя головы занялись бы исключительно ею. Но что же могло быть сдѣлано для нея? я лучше долженъ спросить, откуда бы ее взяли? У народа, какъ это и свершилось 2 вѣка спустя, когда такое заимствованіе уже не могло быть опаснымъ для искусства богатаго опытомъ и знаніями? — Это было бы погибелью музыки во времена самыхъ старыхъ контрапунктистовъ, у которыхъ не было матеріала для самаго простаго акомпанимента. Подъ наивной кабацкой мелодіей они бы подстроили какой нибудь греческій басъ, отъ котораго бы разбѣжались заткнувъ уши всѣ слушатели; искусство вернулось бы къ первобытному состоянію; оно можетъ быть было бы выше во многихъ отношеніяхъ но въ немъ не было одного: — зародыша прогресса. Дилетантизмъ, какъ мелодія, бывший еще въ первобытномъ состояніи и слѣдовавшій тогда за трубадурами, менестрелями и другими музыкантами, не артистами, — дилетантизмъ этотъ вмѣшался бы въ труды композиторовъ и цѣною денегъ требовалъ бы отъ нихъ мелодіи, одной мелодіи, во что бы то ни стало. Какой музыкантъ артистъ устоялъ бы отъ соблазна и не бросилъ своего головоломнаго труда для славы, богатства и удовольствія нравиться? При этомъ предположеніи искусство потерялось бы въ народной музыкѣ и искусство неизбѣжно погубило бы, что-бы никогда болѣе не возродиться.

Возблагодаримъ Св. Цецилію, нашу патронессу, за презрѣніе старыхъ ученыхъ ко всему что естественно; презрѣніе, которое она сама безъ сомнѣнія внушила предвидя, что оно поможетъ избѣжать подводнаго камня, о который разбились всѣ системы прежней музыки. Въ продолженіи тысячелѣтій, люди шли по пути инстинктивной мелодіи, такой пріятной, цвѣтистой, но тѣмъ не менѣе всегда безплодной. Ею начали и кончили всѣ античные народы. Они ее воздѣлывали со времени состоянія варварства до эпохъ процвѣтанія и послѣднихъ періодовъ ихъ политическаго существованія. Что же изъ этого вышло? ничего — для искусства композиціи. Обратимся къ Азін и мы увидимъ продолженіе тѣхъ же отрицательныхъ результатовъ, происходящихъ отъ тѣхъ же причинъ. Если бы во времена Дюфэ и Беншуа, пришелъ бы Рамо, чтобы объяснить имъ основной басъ и образованіе аккордовъ при помощи терцій; если бы другіе теоретики ихъ бы научили истинной діатонической гаммѣ, о! тогда бы только оставалось приняться за дѣло; композиторы стали бы настоящими музыкантами и искусство въ десять лѣтъ болѣе подвинулось бы впередъ, чѣмъ оно сдѣлало это въ теченіи четырехъ вѣковъ. Сознаемся, все что извѣстно теперь, очень похоже на яйцо Колумба, хотя между Рамо и Колумбомъ та разница, что яйцо уже стояло, когда первый изъ нихъ явился. Онъ и не пришелъ бы ранѣе. Если бы размышленіе могло замѣнить работу вѣковъ, время ничего бы не значило. Такимъ образомъ только рутинной музыканты должны были дополнить теорію аккордовъ и отношеніе ладовъ, и ничто не могло вести ихъ вѣрнѣе къ цѣли какъ законы фуги. Скажемъ болѣе: они одни могли привести къ чему нибудь.

Правила канона заставляли музыканта покорно слѣдовать по пути предначертанному пропорціональнымъ разстояніемъ, степенью и спеціальнымъ родомъ имитаціи. Вся трудность заключалась въ сочетаніи этихъ понудительныхъ данныхъ съ тѣмъ немногимъ, что тогда было извѣстно о гармоніи или о строгомъ стилѣ. Ласкать слухъ никогда не входило и не могло входить въ соображенія канонистовъ, какъ мы уже это сказали: но оскорблять слухъ слишкомъ частымъ употребленіемъ диссонансовъ они все-таки боялись и ихъ страхъ въ этомъ отношеніи былъ даже утрированъ. Покорные такимъ образомъ принципу, имѣвшему мало общаго съ правилами чистой композиціи, они не могли всегда предвидѣть въ началѣ къ какимъ гармоническимъ результатамъ приведетъ канонъ и такимъ образомъ наталкивались обыкновенно на собраніе нотъ, не такое, какъ въ совершенномъ аккордѣ мажора или минора. Между этими непредвидѣнными комбинаціями были такія, которыя казалось совершенно не оскорбляли слуха въ качествѣ диссонансирующихся проходящихъ нотъ. Другія, напротивъ, такъ рѣзали ухо, что приходилось ихъ недопускать даже въ такомъ видѣ. Чѣмъ каноническій стиль становился тоньше, мелодичнѣе, тѣмъ болѣе дѣлалось открытій сносныхъ акордовъ, но также умножались и не сносные. Представилась масса случаевъ гдѣ правило канона говорило, да, а гармонія — нѣтъ. Какъ было примирить это разногласіе? Пожертвовать гармоніей — но для этого музыканты уже слишкомъ далеко ушли отъ варварства. Нарушить законы канона, разстроить видимую симетрію и ариѳметическую точность — для этого музыканты были еще слишкомъ наивны и несмѣлы. Къ тому же съ устраненіемъ согласованія требованій гармоніи и канона трудъ терялъ всю цѣну въ глазахъ цѣнителей. Необходимость — мать изобрѣтательности. Начали искать способы примиренія и мало по малу отъ отца къ сыну, изъ поколѣнія въ поколѣніе, нашли приготовленія, разрѣшенія, синкопы, предъязы, задержанія, правила проходящихъ нотъ, органнныя пункты или педали и проч., все открытія большой важности. На нихъ сначала смотрѣли какъ на компромиссы между незыблемыми требованіями гармоніи и капризной, хотя не менѣе абсолютной волей фуги. На эти ухищренія композиціи высокаго стиля наши предки смотрѣли только какъ на средство, а не какъ на пищу слуха и пользовались ими съ большою осторожностью и умѣренностью. Но разъ что ухо отвѣдало запрещеннаго плода диссонансовъ, оно такъ привыкло къ нему со временемъ, что зло обратилось въ наслажденіе, а техническая необходимость въ необходимость эстетическую. Съ тѣхъ поръ диссонансирующія усложненія, уже приводимыя съ намѣреніемъ, сдѣлались душою усовершенствованной контрапунктической музыки.

И такъ канонъ былъ источникомъ всѣхъ нашихъ гармоническихъ богатствъ и никогда бы музыкальное искусство не дошло до современнаго совершенства если бы съ самаго начала композиторы послѣдовали заблужденіямъ мелодическаго стиля или свободнаго вдохновенія.

Канонъ, первоначально разработываемый композиторами свѣтской музыки, очень скоро послѣ его изобрѣтенія вошелъ въ церковныя сочиненія. Тамъ онъ долженъ былъ соединиться съ грегорианскимъ пѣніемъ, чтобы вытѣснить его со временемъ при помощи сдѣлокъ на видъ невинныхъ но въ сущности губительныхъ. Ты, церковное пѣніе, будешь продолжать пѣть теноромъ, какъ ты это дѣлало съ незапамятныхъ временъ, а я, канонъ займу остальные голоса; ты всегда останешься господиномъ. Изъ этого торга вышла древнѣйшая форма церковныхъ контрапунктическихъ сочиненій. Потомъ каноническія сплетенія, множась, покрывали все болѣе и болѣе *canto fermo* и наконецъ совсѣмъ его заглушили. Но этого было мало; вскорѣ вмѣсто церковнаго пѣнія музыканты дали пѣть тенору партіи своего сочиненія и еще чаще народныя мелодіи. Обычай основывать всю музыку мессы на какой нибудь свѣтской пѣснѣ восходитъ почти къ возникновенію контрапункта. Кизеветтеръ возстановившій право старшинства бельгійской школы, оспариваемаго у нее другими историками, даетъ намъ примѣры работъ Дюфэ, Элуа и Фога, предшествовавшихъ Окенгейму, первыхъ которыхъ безъ большаго преувеличенія можно назвать композиторами. Дюфэ, старѣйшій изъ всѣхъ, написалъ мессу на пѣсню *l'homme armé*. Жоскинъ XV-го вѣка и Палестрина XVI-го на этой же пѣсенкѣ основали свои самыя ученныя если не самыя красивыя церковныя сочиненія.

Бѣрней возстаеъ противъ этого обычая. По его мнѣнію соблазнительно и странно брать уличныя темы для мессы. Бываютъ разсужденія, которыхъ разумный человѣкъ долженъ остерегаться именно потому, что они приходятъ на умъ всякому. Во первыхъ, ученый докторъ долженъ былъ принять въ соображеніе, что обычай державшійся сотни лѣтъ не можетъ считаться соблазнительнымъ и страннымъ если проявилъ такую жизненную силу, а затѣмъ, во вторыхъ, Бѣрней долженъ былъ видѣть, что здѣсь неприличіе было воображаемое. Народная тема принятая какъ *canto fermo* не занимала мѣсто нынѣшней главной мелодіи и мало вліяла на характеръ произведенія, основу котораго составляла. Предоставленная средней партіи, измѣненная и варьированная, увеличенная, уменьшенная, смотря по требованію канона, очень часто усеянная длинными паузами, разбитая, покрытая со всѣхъ сторонъ другими голосами, она становилась неузнаваемой даже для тѣхъ кто ее пѣлъ ежедневно. Такъ что для слуха здѣсь не было никакой профанаціи.

Однако самый обычай былъ достоинъ того, чтобы на него обратили вниманіе историки. Бѣрней и его собратья могли доискиваться той технической необходимости, которая въ теченіи 300 лѣтъ вызывала этотъ обычай, на первый взглядъ столь несогласный съ религіознымъ духомъ времени; они могли спросить себя, какимъ чудомъ школьный педантизмъ снизошелъ до этихъ заимствованій у столь презираемой имъ, народной музыки, педантизмъ, который болѣе чѣмъ въ какомъ либо искусствѣ или наукѣ, заваливалъ музыку цѣлой горой латинскихъ и греческихъ словъ, или безсмысленныхъ, или представлявшихъ ложныя идеи и, чаще всего, не имѣвшихъ ничего общаго съ музыкой; педантизмъ, говорю я, который давилъ ее, какъ кошмаръ, — чуть не душилъ совсѣмъ. Кто намъ объяснить это противорѣчіе? Я лущу себя надеждой что уже разъяснилъ его читателю, изложивъ мои мысли о первобытной музыкѣ и о первыхъ источникахъ музыкальнаго искусства.

Композиторы, долго и безплодно искавшіе что нибудь похожее на мелодію, имѣли надобность для контрапунктскаго построенія въ неизмѣнной данной темѣ названной *canto fermo*. Сначала ее взяли въ церковномъ пѣніи, но когда наука контрапункта и гармоніи сдѣлала замѣтные успѣхи, явствующіе изъ произведеній старѣйшей фламандской школы, то увидѣли на сколько церковное пѣніе со своими неестественными гаммами было стѣснительнымъ и непрочнымъ основаніемъ. Чѣмъ замѣнить его? выдумать что нибудь было трудно, почти невозможно при неопытности въ мелодической изобрѣтательности композиторовъ того времени. Оставалось обратиться къ народу и взять у него готовыя уже мелодіи. Почтенные труженики обратились въ воровъ, но воровъ трусливыхъ, боявшихся быть пойманными съ поличнымъ и поэтому прибѣгавшихъ ко всѣмъ ухищреніямъ на какія были способны чтобы скрыть краденую вещь, исказить ее до неузнаваемости. Позднѣйшіе композиторы XVI-го вѣка въ такихъ случаяхъ дѣйствовали открыто и не краснѣя заимствовали у народа то, что имъ нравилось и облагораживали

его мелодіи своимъ талантомъ и знаніемъ. Въ этомъ различіе композиторовъ старыхъ отъ позднѣйшихъ.

Такимъ образомъ мелодическій элементъ сталъ проникать, крадучись, въ работы контрапунктистовъ. Съ пѣвучимъ теноромъ, другіе голоса волей не волей тоже должны были начать пѣть. Кромѣ того, съ пѣсенкой лишенной своего свѣтскаго текста не надо было стѣсняться такъ, какъ съ традиціоннымъ церковнымъ пѣніемъ. Съ ней позволяли себѣ всякія вольности. Эта новая манера обращаться съ *canto fermo*, нарушавшая его неприкосновенность, болѣе подходила потребностямъ контрапунктискаго стиля и была болѣе благопріятна мѣлодіи, потому что пѣніе, прежде предоставленное одному тенору, теперь въ имитаціяхъ переходило къ разнымъ голосамъ. Примѣръ совсѣмъ уяснить дѣло. Мы его заимствуемъ у Жоскина де Пре, этого великаго человѣка, замыкающаго собою перечень музыкальных математиковъ и открывающаго перечень композиторовъ. Жоскинъ почти черезъ двѣсти слишкомъ лѣтъ снова появился на землѣ, переродившись въ Іоганна Себастьяна Баха.



Это *Osanna* изъ мессы построенной на *faisans regrés*, пѣсенку которую басъ и теноръ дѣлятъ между собою въ строгомъ канонѣ, въ то время какъ верхніе голоса даютъ родъ фугированной парафразы ея, очень неправильно въ гармоническомъ отношеніи. Каденціи отъ третьяго къ четвертому и отъ девятаго къ десятому тактамъ должны были рѣзать слухъ даже того времени.

Есть одинъ фактъ въ исторіи музыки, который будто противорѣчитъ всему сказанному мною выше. Жоскинъ, какъ говорятъ, былъ перворазрядный геній; онъ затмилъ всѣхъ своихъ предшественниковъ и его произведенія считались образцами во второй половинѣ XVI-го вѣка. Но не въ это ли самое время раздались жалобы Тридентскаго собора относительно паденія церковной музыки, жалобы, основательность которыхъ не отрицаютъ историки. Кто были виновники этого паденія? Ученники Фламандской школы, питомцы этого самаго Жоскина котораго Берней провозглашаетъ отцомъ гармоніи нашихъ временъ. Какъ могли быть одновременно и прогрессъ и упадокъ? Взгляды на приведенный мною примѣръ объяснить это лучше историковъ. Въ немъ виденъ и колоссальный успѣхъ музыки и то, что ревностные католики называли паденіемъ. Они жаловались, что контрапунктискаго стиль убилъ древнее церковное пѣніе, что онъ заглушилъ слова обихода своими фугами, имитаціями и другими забавами каноническихъ хитросплетеній. Такое искусство перерождалось въ явное злоупотребленіе въ своемъ примѣненіи къ божественной службѣ и грегорианское церковное пѣніе представлялось предпочтительнымъ по своей простотѣ.

Стиль композиціи вызвавшій эти справедливыя жалобы могъ породить и другой вредъ. Независимо отъ злоупотребленій канонистовъ словами, ихъ музыкѣ не доставало соответствія съ религіозными обрядами, которые она сопровождала: но это въ тѣ времена не могло озаботить ни церковнослужителей, ни композиторовъ того времени. Это бы означало что судить о характерѣ музыки, а она тогда не имѣла еще никакого. Нельзя было требовать отъ гармонико-математической науки того, что могло дать только поэтико-музыкальное искусство, а оно тогда было еще неизвѣстно. Выразительности не существовало, а если она и встрѣчалась иногда то только въ

исполненіи. Въ сочетаніи потъ не было его ни тѣни.

Незначительность, вотъ черта наиболѣе общая и выдающаяся для характеристики этой второй эпохи музыки, длившейся почти 300 лѣтъ. Это было время галлобельгійское. Дюфа, Окегемъ, Жоскинъ и Виллартъ суть его главные и послѣдовательные представители. Непрерывный прогрессъ, правда, чувствуется въ періодахъ этихъ четырехъ мастеровъ, но разница между ними гораздо менѣе чувствительна, чѣмъ общія черты заставляющія подвести ихъ подъ одну категорію. Для нихъ всѣхъ смыслъ музыки былъ внѣ воспринятія ея ухомъ, потому что всѣ они искали ее внѣ гармоніи, мелодіи и ритма. Они думали что можно комбинировать звуки какъ числа и располагали ихъ болѣе для удовольствія глаза, чѣмъ уха. Этотъ праздный, повидимому, трудъ, такой ничтожный по первымъ своимъ результатамъ, такой варварски-готическій, по мнѣнію историковъ, въ дѣйствительности былъ трудомъ ученія, подготовки, упражненія для достиженія имъ невѣдомыхъ цѣлей. Одинъ Богъ видѣлъ значеніе этихъ трудовъ. Переминая, группируя, комбинируя на всѣ способы непонятныя слова музыкальнаго языка, вызывали по немногу ихъ значеніе и разъ что смыслъ началъ проглядывать, онъ самъ началъ давать мелодико-логическія, гармонико-грамматическія конструкціи необходимыя для его передачи. Отъ оцѣнки глазомъ музыка такимъ образомъ перешла постепенно къ оцѣнкѣ слухомъ, изъ состоянія точной науки въ состояніе поэзіи; въ XVI вѣкѣ она наконецъ сдѣлалась настоящей музыкой. Вѣкъ памятный навсегда изъ всѣхъ вѣковъ, вѣкъ, провозгласившій совершеннолѣтнимъ разумъ человѣческій, населившій небеса новыми свѣтилами, расширившій вдвое географическій міръ и прибавившій къ идеальному міру искусства самое чарующее изъ всѣхъ! Гармонія и мелодія тоже твои дѣти, и для насъ меломановъ это конечно наилучшее изъ твоихъ украшеній, о чудный вѣкъ!

Средніе вѣка, умирая, завѣщали музыкѣ приближавшихся вѣковъ цивилизаціи двѣ вещи: церковное пѣніе и канонъ. Эти формы ни вмѣстѣ, ни въ отдѣльности не могли интересовать слухъ. Церковное пѣніе безъ канона еще не было музыкой; — съ канономъ оно само переставало существовать, а этотъ послѣдній былъ не болѣе какъ звучный шумъ совершенно поглощавшій латынь литургіи; это было тѣмъ болѣе достойно сожалѣнія что музыкальное толкованіе не замѣняло смысла словъ. Такъ все шло до половины XVI-го вѣка пока наконецъ терпѣніе слушателей не лопнуло, потому что ихъ разумъ началъ пробуждаться. Всѣ возстали противъ такой музыки, кромѣ тѣхъ которые ею занимались. Долой канонъ! къ чему меломаны вѣроятно прибавляли *in petto* и церковное пѣніе также! Однако оно было такъ же древне какъ само христіанство, канонъ также былъ не молодъ. Можно ли было допустить, чтобы трудъ столькихъ вѣковъ привелъ только къ такому результату? Это значило бы признать, что человѣчество можетъ терять по пусту свое время, какъ человѣкъ, овѣческихъ никогда не бываетъ ничего безполезнаго; но мы плохіе судьи того, что происходитъ у насъ на глазахъ; мы судимъ какъ читатель книги, не имѣющій заключенія — или зрители драмы, конецъ которой увидятъ только наши потомки. Если книга представляется непонятной, драма безсмысленной и безнравственной — то это потому только, что намъ недостаетъ послѣднихъ главъ или послѣднихъ дѣйствій объясняющихъ и освѣщающихъ все; вотъ почему никогда нельзя писать современную исторію. Можно ли было судить о церковныхъ напѣвахъ до Палестрины и о фугѣ до Баха и Генделя, или игнорируя ихъ, какъ это сдѣлалъ Ж. Ж. Руссо?!

Благодаря трудамъ бельгійскихъ мастеровъ контрапунктисты пріобрѣли тотъ апломбъ и ту техническую ловкость, при которой имъ было легко справиться со всѣми трудностями. Наступило время возрожденія для музыки; первая очередь была за ея древнѣйшей формой — церковнымъ пѣніемъ.

И вотъ въ 1565 году Богъ повелѣлъ своему служителю Алоизію Пренестскому оживить церковное пѣніе гениальнымъ дуновеніемъ и Алоизій отвѣтилъ: Да будетъ Твоя воли, Господи! и церковные напѣвы раздались какъ ангельское пѣніе, и великая церковная музыка предстала сіяющая свѣтомъ святости. Папа, кардиналы, весь народъ преклонились передъ безсмертной. Преклонимся и мы передъ великимъ именемъ Палестрины! Привѣтъ тебѣ, божественный человѣкъ, котораго бы Греція возвела въ боги, если бы она могла познать тебя, а Юпитеръ былъ бы достоинъ принять тебя на Олимпѣ населенный такими плохими музыкантами. Ты являешься, и

ремесленники гармоніи уступають зодчому; при звукѣ твоего голоса, безформенный матеріаль, собранный съ такимъ трудомъ, начиная со временъ Амвросія Медіоланскаго и Григорія, перерождается въ храмъ полный святаго величія. Музыка, до тебя почти нѣмая, хотя звучная, наконецъ заговорила и человѣческая душа ей отвѣтила. Она заговорила прежде всего о Богѣ, какъ бы для того чтобы возблагодарить Его за то, что ея уста открылись. Музыкальный скипетръ съ этой эпохи отъ Нидерландцевъ переходитъ къ Итальянцамъ, чтобы остаться у нихъ въ рукахъ почти 200 лѣтъ.

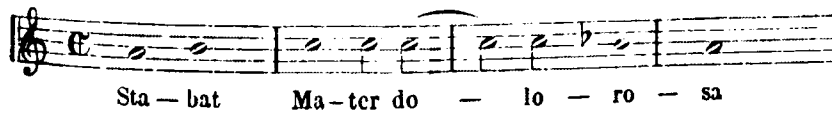
Палестрина могъ бы раздѣлиться на нѣсколько великихъ музыкантовъ. Въ немъ, во первыхъ, есть ученикъ фламандцевъ, превзошедшій въ контрапунктъ своихъ учителей; во вторыхъ мадригалистъ можетъ быть первый изъ всѣхъ стремившихся выразить музыкой текстъ и, въ третьихъ, онъ создатель стиля посягающаго его имя или стиля а Capella. Мы здѣсь оставимъ въ сторонѣ его контрапунктическія работы; несмотря на ихъ достоинство, время фуги еще не пришло; не настало также еще и время выразительной мелодіи. Для нас Палестрина есть церковное пѣніе гармонизованное согласно съ истиннымъ духомъ церковной музыки, Палестрина создатель *Improperia* и *Stabat Mater* исполняемаго въ папской капеллѣ въ Вербное Воскресенье. Такъ какъ въ этомъ заключается первая революція искусства, рожденіе истинной музыки, то мы должны рассмотреть въ чемъ стиль а Capella отличался отъ всего предшествовавшаго и отъ музыки нашихъ временъ.

По своей внѣшней формѣ, стиль а Capella воспроизводитъ контрапунктъ XIV-го вѣка, которымъ мастера XV-го вѣка пренебрегали, почти его не примѣняли и съ презрѣніемъ называли *stilo familiare*. Но Палестрина примѣнилъ къ нему гармонію болѣе связную и правильную, прибавилъ незначительную дозу канонической приправы, на столько, чтобы она не заглушала слова, перенесъ *canto fermo* отъ тенора въ верхній голосъ. Этого всего достаточно было, чтобы вдохнуть жизнь въ трудъ предшественниковъ и въ этомъ все его отличіе отъ нихъ. Отъ музыки позднѣйшей стиль а Capella въ особенности отличается выборомъ аккордовъ.

Чтобы было единство мелодіи и тона въ произведеніи, а это есть неизбежное условіе всякой современной музыки, гармонія должна состоять главнымъ образомъ изъ различныхъ родовъ трезвучій, аккордовъ септимы и ноны, на діатоническихъ ступеняхъ избраннаго композиторомъ тона. Переходятъ ли въ другой тонъ, чтобы тамъ остановиться нѣкоторое время, новая серія аккордовъ слѣдуетъ за первой и правитъ модуляціей *ad interim*, до возвращенія главной тоникѣ, отсутствія которой не должны быть продолжительны, потому что иначе ухо свыкнется съ чужимъ тономъ и возвратившись къ первоначальному не признаетъ его таковымъ. Вотъ система современной тональности, система настоящая и полная, дающая 15 главныхъ, коренныхъ аккордовъ для каждой мажорной гаммы и 12 для минорной⁹³, эти же аккорды умноженные всей суммой ихъ взаимныхъ перестановокъ, даютъ композитору громадныя средства, чтобы варьировать гармонію въ предѣлахъ тона, не затрогивая ни одной ступени другаго. Вся эта масса аккордовъ вспомогательныхъ и родственныхъ имѣетъ только зависимое существованіе и относительное значеніе, и возвращается всегда къ совершенному аккорду тоникѣ, находя въ немъ свое разрѣшеніе и конецъ, и — такимъ образомъ представляетъ кругообразное движеніе вокругъ центра тяжести; въ этомъ заключается единство и однородность пьесы въ гармоническомъ отношеніи. Мелодія не могла бы выражать чего нибудь собою не вытекающаго изъ чувства этихъ тональныхъ отношеній; но такъ какъ съ другой стороны есть всегда, во всякой мелодіи, неопредѣленные ступени, оставляющіе слухъ въ колебаніи относительно ихъ происхожденія, потому что онѣ могутъ имѣть самыя различныя гармоническія толкованія, то присутствіе аккордовъ становится необходимымъ, чтобы опредѣлить ея смыслъ и характеръ. Въ этомъ вся наука гармониста. Но такое богатство средствъ гармоническихъ выраженій выросло гораздо позднѣе. Большинство вспомогательныхъ аккордовъ было неизвѣстно Палестринѣ. Онъ хорошо знаетъ доминантсептаккордъ; онъ даже употребляетъ его безъ приготовленія со всѣми его интервалами; но эта гармонія появляется еще въ его музыкѣ какъ рѣдкій случай, — инстинктивно. Его обыкновенный и систематическій ходъ состоитъ въ рядѣ

⁹³ По классификаціи Годфрида Вебера, по моему до сихъ поръ самой лучшей.

совершенныхъ мажорныхъ и минорныхъ аккордовъ, смѣшанныхъ съ нѣсколькими секстаккордами между которыми такъ мало тональнаго сродства, что узнать тонъ невозможно. Едва только изрѣдка, вводный тонъ или септима дадутъ намекъ на вѣроятную тональность пьесы. Тѣмъ не менѣе, благодаря удивительной правильности въ голосоведеніи, гармонія Палестрины вообще совершенно чиста. Нотами это будетъ яснѣе сказано. Я предполагаю, что музыканту нашего времени дали гармонически выполнить, самымъ простымъ и естественнымъ образомъ, четыре такта слѣдующаго церковнаго напѣва:



Ничего нѣтъ болѣе неопредѣленнаго какъ тональность этого отрывка. Въ *до* ли это, или въ *фа*, или въ *соль* мажоръ, или въ *ла* миноръ? Это какъ вамъ угодно. Тогда я останавливаюсь на *фа* и пополняю четыре линейки.



Это очень просто, очень естественно. Конечно, скажете вы мнѣ, и настолько, — что не стоило и слушать этого! Незначительная мелодія и обыкновенная гармонія. Если вы недовольны моимъ трудомъ, то слушайте Палестрину; можетъ быть онъ вамъ лучше



Какъ вамъ кажется? Неправда-ли прекрасно, божественно: неправда-ли, это неземная музыка? Да, Палестрина великъ, именно можетъ быть по причинѣ отсутствія у него познаній, которыя мы имѣемъ теперь, какъ велика и божественна Библия въ наивности и первобытной прелести своего языка. Забѣйте, что съ болѣе мелодической и выразительной кантиленой, палестриновская гармонія невозможна; она идетъ только къ церковнымъ напѣвамъ, недопускающимъ, въ свою очередь, комбинаціи аккордовъ, подходящихъ къ элегантной мелодіи. Палестрина еще не фразируетъ; впечатлѣніе чисто гармоническое его пѣсни похоже на впечатлѣніе золотой арфы. Эти торжественныя трезвучія, равномерно падающіе одно за другимъ, безъ характеризованнаго ритма, вамъ являются какъ отголоски міровой гармоніи, какъ голосъ самого Бога, этого Триединого Бога, отразившагося такъ глубокознаменательно въ трезвучіи. Почти полное отсутствіе соединительныхъ аккордовъ, чтобы установить причинность и зависимость между этими великими проявленіями абсолютнаго; ни одного изъ страстныхъ и патетическихъ диссонансовъ выражающихъ наши минутныя радости и увлеченія: никакого ритма, соответствующаго биенію нашего сердца; никакого мелодическаго контура, могущаго дать воображенію созерцаніе чего нибудь конечнаго, ничего, словомъ, свѣтскаго, мірскаго, говорящаго языкомъ плотскихъ страстей. Это была музыка, какъ должна была быть музыка божественной службы; чистая отъ всякой примѣси чего нибудь свѣтскаго, — красоты неизмѣнной, потому что она опиралась на, такъ сказать, элементарное употребленіе аккорда; она также была древняя и это одно изъ ея наибольшихъ преимуществъ; древняя, но отъ древности которая не знаетъ морщинъ, которая все возвеличиваетъ и такъ могуче содѣйствуетъ настроенію благоговѣнія передъ святыней. И дѣйствительно, время точно помолодило Палестрину. Его модуляція намъ кажется болѣе оригинальною и поразительною чѣмъ его современникамъ, которые тоже такъ модулировали. Молодѣть съ годами, не необычайно ли это, въ особенности для музыканта!

Такъ наконецъ осуществилась возможность выразить музыкою самое древнее и великое изъ настроеній души: настроеніе религіозное. Было совершенно справедливо, чтобы музыкальное искусство, обязанное своимъ происхожденіемъ и всѣмъ существованіемъ Католической церкви, принесло свое первое приношеніе, свои первые плоды, своихъ первенцовъ къ подножію ея алтарей. Религія, идея безконечнаго, правившая тогда міромъ, отразилась въ художественныхъ

произведеніяхъ съ такою мощью сосредоточенности и съ такимъ неувыдаемымъ блескомъ, къ которымъ мы теперь даже издала подойти не можемъ никакимъ образомъ. Что такое великая живопись, библейская и евангельская, готическая архитектура и музыка XVI вѣка, хотя и шедшая сзади своихъ старшихъ сестеръ, какъ не та же мысль, проявившаяся въ тройкой формѣ. Безконечное парить надъ этими гигантскими зданіями; о нихъ можно сказать, что они занимають середину между произведеніями природы и человѣческаго труда: зданія, начатыя людьми не имѣвшими надежду видѣть ихъ оконченными и достроенные напряженіемъ волнъ десяти поколѣній. Безконечное смотритъ на васъ глазами этого ребенка, котораго мать съ благоговѣніемъ держитъ въ своихъ рукахъ, а святыя колѣнопреклоненно боготворять среди атмосферы, гдѣ головы херувимовъ кажутся атомами, ребенка, въ которомъ всякій признаетъ Царя царствующихъ. Точно также безконечное спускается на васъ со сводовъ церкви съ своимъ *cantus planus*, звучащимъ можетъ быть нѣкогда на могилахъ первыхъ мучениковъ, со своей гармонизаціей, бывшей результатомъ тысячелѣтнихъ исканій, опытовъ и совершенствованій *ad maiorem gloriam Dei*.

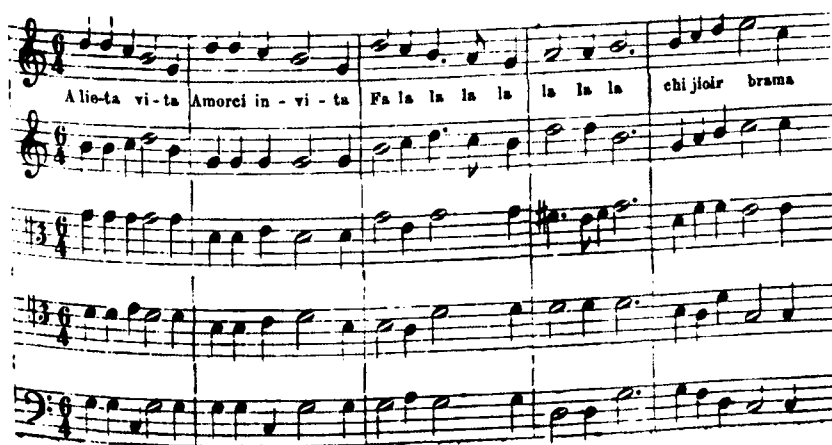
Здѣсь кстати замѣтить, что XVI вѣкъ тоже былъ эпохой короткой славы Англійскихъ музыкантовъ. Если Палестрина имѣлъ современныхъ ему соперниковъ, то это въ Англіи. Тамъ процвѣталъ замѣчательный Таллисъ и его ученикъ знаменитый Вильямъ Бёрдъ. Католикъ въ глубинѣ души и лютеранинъ по должности (онъ былъ органистомъ королевы Елизаветы) Бёрдъ не могъ достигнуть подъ вліяніемъ реформатства грандіозной простоты и выразительности римскаго мастера, но какъ контрапунктистъ онъ можетъ быть выше самого Палестрины. Въ его фугированномъ стилѣ болѣе характерности, мелодичности и тональности чѣмъ у какого либо композитора его времени, отчего и гармонія его болѣе близка къ гармоніи нашего времени. Бѣрней приводитъ нѣкоторые изъ его сочиненій, которые могли бы по своей учености принадлежать органисту XIX-го вѣка, если только въ наши дни кто нибудь былъ въ состояніи писать для 40 голосовъ!

Вскорѣ послѣ Таллиса и Бёрда, англійская музыка, стоявшая наравнѣ съ итальянской, пала отъ вандализма пуританъ. Они вырвали ее съ корнемъ. Одинъ Персель остался отъ этого опустошенія, но онъ блеснулъ только на короткое время и померкъ въ лучахъ Генделя, громаднаго свѣтила, поднявшагося на горизонтъ Англіи въ началѣ прошлаго вѣка.

Церковная музыка не должна была остаться долго такою какою ее сдѣлали патріархи гармоніи, чистою и строгою какъ картина Голбейна, какъ готическіе храмы, гдѣ раздавались ея звуки. Она примкнула къ общему прогрессу искусства и разума той эпохи. Элегантныя кантилены, соло голосовъ, участіе другихъ инструментовъ кромѣ органа, были вскорѣ допущены въ произведенія этого рода и богослужебная музыка сдѣлалась такъ красива, что въ серединѣ XVIII-го вѣка «*dilettanti*» слушая ее, забывали молиться Богу, красива до профанаціи священнаго мѣста, гдѣ она раздавалась. Одинъ фактъ, — что ученый этой эпохи, Юмелли, долженъ былъ просить какъ милости уроковъ контрапункта у Мартини, этого обломка временъ Палестрины, Александра Скарлатти и Лео, говоритъ за себя. Злоупотребленіе мелодическимъ стилемъ убило церковную музыку также какъ до Палестрины ее убила каноническій стиль. Она погибла, отвѣдавъ запрещеннаго плода оперной музыки хотя и не возроставшей на древѣ познанія, судя по партитурамъ того времени. Тогда второй Палестрина, болѣе великій чѣмъ первый, потому что онъ былъ всемірнымъ реформаторомъ, явился чтобы возвратитъ латинской музыкѣ ея древнее величіе и святость. Надо было, чтобы храмъ истины имѣлъ голосъ превосходящій мірскія голоса, голосъ черпающій свою силу въ фугѣ и церковномъ пѣньи, въ экспрессивной мелодіи и гармоніи самой утонченной, въ органѣ и полномъ оркестрѣ; голосъ, который бы далъ почувствовать Бога съ такимъ же великолѣпіемъ и силой вдохновенія какъ и молчаливыя чудеса живописи и архитектуры Рафаэля и Микель-Анджело. Музыка имѣла этихъ двухъ художниковъ въ одномъ человѣкѣ, точно также какъ два вѣка до этого она имѣла своихъ Гольбейновъ и Альбрехтъ Дюреровъ.

Одновременно съ тѣмъ какъ церковныя произведенія достигали правды религіозной выразительности, свѣтская музыка тоже становилась на ноги, благодаря свойственному ей гармонико-мелодическому стилю. Обыкновенно относятъ возникновеніе этого стиля къ утвержденію музыкальной драмы въ Италіи. Это ошибка. Мелодическій стиль существовать уже и

быть совершенно отдѣленъ отъ церковныхъ напѣвовъ и фуги въ XVI вѣкъ; онъ былъ продуктомъ неизбежныхъ причинъ, указанныхъ выше, а совсѣмъ не случайности, какою была идея основанія спектаклей переродившихся въ оперу. Когда узнали достаточно гармоніи, чтобы аккомпанировать пѣнье мало-мальски правильно и естественно, то примитивный элементъ музыки, до тѣхъ поръ не развитой, долженъ былъ вступить въ свои нарушенныя права. Съ потребностью мелодіи произошло то-же, что происходило со всѣми потребностями вырастающими изъ идущей впередъ цивилизаціи; се почувствовали какъ только композиторы могли удовлетворить ей. Тѣмъ не менѣе, изобрѣтеніе выразительнаго пѣнія было еще настолько трудно для мастеровъ XVI вѣка, что они начали упражняться въ этомъ стилѣ на готовыхъ уже мелодіяхъ т. е. на народной пѣснѣ. Современники Палестрины не осмѣливались еще, какъ мелодисты, соперничать съ легкостью и пріятностью народныхъ вдохновеній. Аранжировали въ нѣсколько голосовъ неаполитанскія пѣсни (Canzonette, Villote, Villanelle alla Napolitana), варьировали для инструментовъ другіе національные напѣвы; сочиняли balletti или танцевальныя мотивы для пѣнія и инструментовъ. Европа была потрясена точно электричествомъ. При первыхъ звукахъ пѣвучей и танцевальной музыки, музыки доступной всѣмъ, всѣ сдѣлались музыкантами; меломаны расплодились повсюду какъ мухи отъ первыхъ лучей апрѣльскаго солнца. Мнѣ будутъ благодарны мои читатели, если я имъ представлю образцы произведеній этого времени, приводившіе въ восторгъ дилетантовъ XVI в. Balletto Гастольди да Караваджіо (онъ находится въ коллекціи изданной въ 1581 г.) покажетъ сначала, что такое были многоголосныя вещи элегантнаго стиля той эпохи.



Это почти современная музыка какъ по мелодіи, такъ и по гармоніи. Перемените здѣсь нѣкоторыя трезвучія, грѣшная недостаткомъ тонической связи, въ аккорды септимы и у васъ получится маленькій хоръ нашего времени, мелодическій, правильно написанный, довольно заурядный по выразительности, которая однако могла казаться оригинальной 250 лѣтъ тому назадъ. Вотъ нѣчто болѣе интересное: старая англійская баллада для одного голоса съ акомпаниментомъ клавесина. Она была инструментована и варьирована Бёрдомъ.



Эта пьеса, взятая изъ нотъ королевы Елизаветы, мнѣ представляется очень замѣчательной во многихъ отношеніяхъ. Хотя мелодія Fortune слыла за очень старинную и въ тѣ времена, но ее можно было принять за сочиненную вчера. Тональность ея такъ точна, модуляція такъ ясно обозначена, что не смотря на гармоническія традиціи XVI вѣка, Бёрдъ здѣсь не ошибся ни въ одномъ аккордѣ, сдѣлавъ аккомпаниментъ XIX-го вѣка и даже далъ басу очень характеристическій ходъ, отличающій этотъ голосъ отъ всѣхъ остальныхъ. Великій моментъ въ исторіи музыки былъ тотъ, когда мелодія и басъ слились въ нѣчто единое и нераздѣльное. Въ этомъ заключался конечный путь элементарнаго прогресса искусства. Долгій антагонизмъ народной музыки и музыкальнаго искусства заканчивается въ приведенномъ романсѣ. Его можно спѣть и нынче и никто не догадается о времени его сочиненія.

Музыкальная же драма, къ которой мы теперь подходимъ, начинающаяся съ XVII-мъ вѣкомъ, такъ была далека въ своемъ зародышѣ отъ совершенствованія мелодическаго стиля, что въ теченіи болѣе чѣмъ 50-ти лѣтъ она не произвела ни одного хора, ни одной кантилены, которые бы можно было сравнить съ приведенными отрывками. Чтобы найти что нибудь лучшее надо спуститься до Страделлы или Кариссини.

Какъ ни были слабы, незначительны первые лирико-драматическія попытки породившія оперу, онѣ все таки заслуживаютъ самаго серьезнаго вниманія. Если идея лирической драмы не была единственной причиной, то во всякомъ случаѣ одною изъ главныхъ двигательныхъ силъ, доведшихъ музыкальное искусство до его совершенства въ XVIII вѣкѣ. Нашему вѣку приходится только констатировать предѣлъ этого совершенствованія, потому что послѣ Моцарта, музыка можетъ измѣняться до бесконечности, обогащаться новыми блестящими вкладами, но это уже не будетъ тѣмъ прогрессомъ всѣхъ формъ композиціи, какой былъ до Моцарта.

Идея музыкальной драмы сначала породила речитативъ, одинъ изъ своихъ главнѣйшихъ элементовъ, потомъ драматическую мелодію, инструментальную музыку, сдѣлавшуюся

необходимою для аккомпанимента пѣнью въ большой театральнѣй залѣ, и затѣмъ виртуозность. Талантъ исполненія въ контрапунктическомъ стилѣ ограничивался умѣньемъ держаться такта и не детонировать.

Ни одинъ писатель, на сколько мнѣ извѣстно, не дасть себѣ труда остановиться на мысли, что идея лирической драмы была въ умахъ людей, породившихъ ее, первоначально идеею улучшенія чисто литературнаго и очень неблагопріятнаго для музыки. На этомъ стоитъ остановиться.

Употребленіе музыки въ театральныхъ представленіяхъ почти восходитъ къ возникновенію этихъ представленій. Перазлучная съ трагедіей и комедіей у Грековъ, музыка, въ средніе вѣка, играла значительную роль при представленіи Мистерій, Моралитетовъ и Священныхъ дѣйствъ; позже она примѣшивалась къ интермедіямъ и маскарадамъ: она неизбежно вошла въ балеты, и когда наконецъ появились болѣе оформленныя театральныя представленія, она послужила, какъ и въ наши дни, къ пополненію антрактовъ. Иногда ее случайно допускали въ самыя пьесы. Однако ни одно изъ этихъ примѣненій музыки къ театральнымъ пьесамъ не было зародышемъ музыкальной драмы. Ни одно изъ нихъ не исходило изъ основнаго принципа, что пѣніе, будучи *естественнымъ языкомъ* или единственной формой правды въ оперѣ, не должно прерываться, чтобы не обратиться въ безсмыслицу и ложь. Къ тому же не доставало не только эстетическихъ понятій но и еще больше умѣнія. Не существовало стиля, подходящаго къ театру и никто не ощущалъ его потребности. Драматическій стиль былъ непухень до тѣхъ поръ, пока музыка не отождествлялась съ дѣйствіемъ, а была только аксесуаромъ, прибавкой, которую можно принять или отбросить. Гимны и хоры чертей на церковныя пѣнны, народныя мелодіи, танцы, изрѣдка музыкальный рассказъ, самый шутовской, какъ напр. въ Ballet comique de la Reine⁹⁴ — вкусъ публики не требовалъ ничего другаго, и все это совершенно соотвѣтствовало самимъ зрѣлищамъ. Поэтъ и музыкантъ могли подать другъ другу руку; завидовать ни тому ни другому было нечего.

Впрочемъ это еще было лучше чѣмъ мадригальный стиль, царившій на театрахъ конца XVI-го вѣка. Такъ напримѣръ въ *commedia armonica* «Anfiparnasso» Горацио Векки, представленной въ Моденѣ 1581-го года, персонажи мимически изображали то, что пѣвцы за кулисами пѣли. А пѣли они не болѣе и не менѣе какъ пятиголосныя фугированныя сочиненія.

Нѣсколько благородныхъ флорентинцевъ, людей умныхъ и со вкусомъ, во главѣ которыхъ стоитъ Джованни Барди графъ де-Верніо, сознали смѣшную сторону мадригальнаго стиля въ примѣненіи къ театру и вредъ, который онъ причинялъ драматическому искусству. Графъ Верніо, его друзья и кліенты, составляли литературный кружокъ, одну изъ тѣхъ безчисленныхъ Академій, которыми тогда были покрыты Аппенинскій полуостровъ. Всѣ эти господа были элленисты, латинисты, беллетристы, филологи, археологи и немного музыкальные диллетанты; но во всякомъ случаѣ они любили и знали Софокла и Еврипида лучше чѣмъ контрапунктъ. По этой причинѣ, имъ менѣе чѣмъ кому либо могло нравиться варварское обхожденіе тогдашней мудреной музыки съ текстомъ поэтовъ. Мы уже видѣли какъ старый фугированный стиль мало стѣснялся словами. Ихъ повторяли до безконечности, удлинняли слоги безъ мѣры, мѣняли долгія ударенія на короткія и наоборотъ; разчленяли фразу безжалостно, нѣсколько голосовъ одновременно пѣли начало, середину и конецъ ея. Текстъ, словомъ, обращался въ неузнаваемый, растерзанный трупъ; о немъ безъ метафоры можно было сказать: *disjectae membra poetae*. Давно уже это оскорбительное презрѣніе или вѣрнѣе этотъ эскамотажъ слова, возбуждалъ справедливое негодованіе ученыхъ. Уменьшить, исправить это злоупотребленіе было невозможно; fuga неисправима. Надо было ее уничтожить и создать новую музыку безъ контрапункта и народныхъ мелодій, недостойныхъ, по мнѣнію литераторовъ, соединяться съ благородной поэзіей слова. Но гдѣ взять элементы этого обновленія? гдѣ найти образецъ? съ кѣмъ заключить союзъ противъ живыхъ музыкантовъ, какъ не съ мертвыми? И вотъ на академическихъ совѣщаніяхъ Верніо, снова былъ вызванъ призракъ античной музыки. На этотъ разъ призракъ отвѣтилъ болѣе понятнымъ языкомъ чѣмъ — монахамъ среднихъ вѣковъ. Теорія была оставлена въ сторонѣ, до Боеція не было дѣла: надо было получить нѣсколько полезныхъ и практическихъ свѣдѣній и они получились. Было ясно доказано, что Греки

⁹⁴ Данный въ 1581 при дворѣ Генриха, III короля французскаго. Прим. автора.

представляли театральныя пьесы декламируя подь музыку все оть начала до конца; 2) что у нихъ при этомъ были инструменты, поддерживавшіе и аккомпанировавшіе голоса; 3) что хоры пѣлись хоромъ, а монологи дѣйствующихъ лицъ — ихъ однимъ голосомъ; 4) что у нихъ не было настоящаго музыкальнаго ритма и проч.

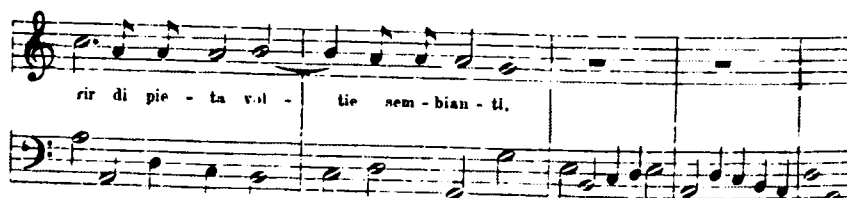
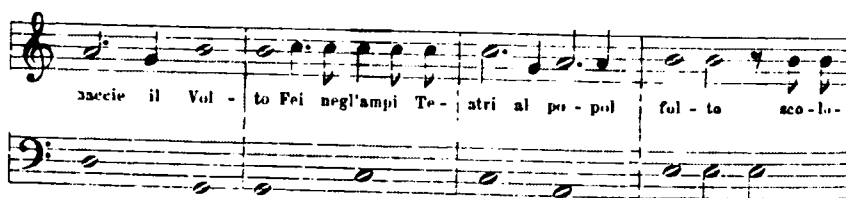
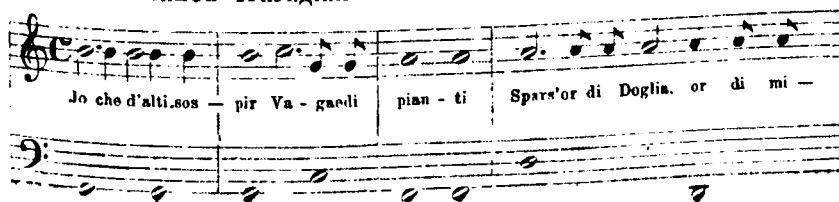
На основаніи этихъ свѣдѣній и подь личнымъ направленіемъ графа Верніо, Винченцо Галилей (отецъ великаго Галилея) одинъ изъ яростныхъ ненавистниковъ современной музыки, сдѣлалъ опыты *monodii* или нотированной декламации. Онъ прочелъ съ аккомпанементомъ лютни отрывки изъ Данта, эпизодъ графа Уголино, и вся академія съ восторгомъ приняла это возрожденіе античной музыки. Всѣ вообразили, что контрапунктъ разлетится въ прахъ предъ этимъ призракомъ, не имѣвшимъ ни формы ни субстанціи и окрещеннымъ *stilo nuovo, stilo rappresentativo, recitative* и *musica parlante*.

Общество Верніо рѣшило эксплуатировать это великое открытіе и немедленно примѣнить на настоящемъ мѣстѣ его назначенія, т. е. на театрѣ, который отъ этого долженъ былъ переродиться.

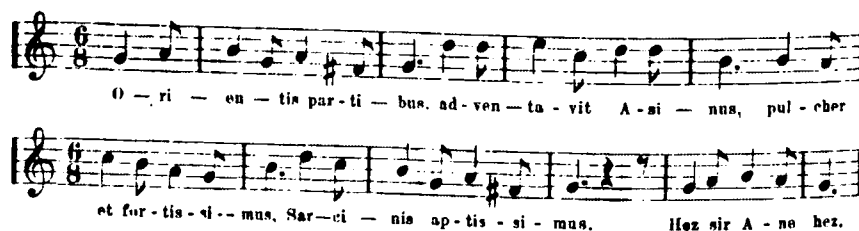
Ринуччини, одинъ изъ поэтовъ общества, сочинилъ поэмы, другіе два члена, квази-музыканты, Цери, Качини, а позднѣе и Монтеверде нотировали декламацию и оркестръ. Вся Флоренція апплодировала съ восторгомъ представленіямъ *Dafne, Euridice, Arianna, Orfeo* и другихъ пьесъ, несомнѣнно, на этотъ разъ бывшихъ зародышемъ оперы, хотя ничто менѣе не напоминало ее. Пусть читатель самъ судить по этому образцу:

ПРОЛОГЪ „EURIDICE“

ПЯТЫЙ САМОЙ ТРАГЕДІЕЙ И ПОВТОРЕННЫЙ ВЪ СЕМИ СТАНСАХЪ.



Этому псевдо театральному стилю, этой бессмысленной музыкѣ, этому гармоническому и мелодическому ничтожеству, этимъ окта-вамъ и убиѣственнымъ квинтамъ всякій предпочтетъ: пѣсенку, которую постоянно пѣли въ средніе вѣка на праздникъ ослось.



Вспомнимъ что во времена Джованни Барди уже были произведенія Палестрины и Аллегри, что уже существовали церковные концерты Виадана, очень мелодическіе хотя и строгіе по стилю, что были мадригалы Луки Маренціо, гдѣ грація и изящество проходятъ сквозь фугу, были наконецъ мадригалы самого Монтеверде, еще болѣе пѣвучіе чѣмъ Маренціо, были прелестныя неаполитанскія пѣсенки и другія, словомъ, была уже хорошая музыка. И поэтому, чтобы гордиться изобрѣтеніемъ *stilo nuovo* надо было быть не только равнодушнымъ къ музыкѣ, но совсѣмъ ея не чувствовать. Такъ, что мысль новаторовъ заключала въ себѣ соблюденіе интересовъ литературы, въ ущербъ музыкѣ и послѣдствіемъ этой мысли должна была быть смерть музыки. Зачѣмъ было тогда пѣть такимъ уродливымъ образомъ театральныя пьесы? самая плохая декламация все таки была лучше. Чтобы отвѣтить на это надо вспомнить, что изобрѣтатели *stilo nuovo* были ученые литераторы и эллинисты, и въ качествѣ таковыхъ, они видѣли совершенство драматическаго искусства въ его неразрывной СВЯЗИ съ музыкою. Они ошибались и на счетъ идеи о драмѣ вообще и въ особенности на счетъ лирической драмы. Они ошибались во всемъ, и тѣмъ не менѣе эти самыя ошибки, эти предубѣжденія ученыхъ привели къ выводамъ, легшимъ въ основу современной оперы. Эти выводы были, что на сценѣ необходима говорящая музыка, т. е. выразительная, сливающаяся съ текстомъ, и что музыка должна быть непрерывна въ теченіи всего дѣйствія. Но для Вернио это было средствомъ удалить непрерывную гармонію, мелодію и музыкальную выразительность. Для насъ же — это средство сдѣлать ихъ постоянными. Съ авторами монодін случилось то, что было съ алхимиками. Они не нашли ничего изъ того, что искали; ни античной мелопеи, ни греческой трагедіи, ни ея чудодѣйственныхъ результатовъ, но исканіе этого философскаго камня ихъ привело противъ воли къ открытіямъ гораздо болѣе интереснымъ и значительнымъ. Помимо археологическихъ мечтаній и бессмысленности средствъ исполненія, идея флорентинскихъ ученыхъ, имѣла въ себѣ нѣчто глубоко разумное: а именно, вернуть поэту право быть выслушаннымъ и связать музыку съ пьесой постоянными и неразрывными узами. До этого до нихъ никто не додумался. Какъ ученые, они должны бы были остановиться на формулированіи этихъ основъ лирико-драматическаго искусства и предоставить выполненіе, осуществленіе ихъ знатокамъ дѣла, музыкантамъ.

Одинъ изъ нихъ и быть таковымъ, это Монтеверде. Онъ съ самаго начала сдѣлался прозелитомъ *stilo nuovo*. Но его натолкнуло на это озлобленіе на критиковъ сотрудникомъ Перн и Качини и создать вещи, которые были хуже даже произведеній этихъ господъ⁹⁵. Достойное наказаніе его отступничества. Онъ покинулъ ради призрачнаго идола культъ контрапункта, къ которому впрочемъ его вернули и его призваніе, и настоящія чувства. Отвратительный театральныи композиторъ въ послѣдствіи былъ превосходнымъ капельмѣйстеромъ Собора Св. Марка въ Венеціи.

Въ то время, какъ флорентинское общество дѣлало свои попытки возродить античную трагедію, одинъ римскій дворянинъ, Эмиліо дель-Кавальере, пробовалъ создать священную музыкальную драму или ораторію. Геніи иногда сходятся въ изобрѣтеніяхъ. Развѣ, не много позже, Ньютонъ и Лейбницъ не нашли одинаковымъ образомъ дифференціальное вычисленіе? Ораторія была продолженіемъ старыхъ мистерій или *священныхъ дѣйствъ*, которыхъ больше не играли, но все еще пѣли въ Римскихъ церквахъ, чтобы привлечь народъ. Однако, въ видѣ исключенія,

⁹⁵ Судя по примѣрамъ приведеннымъ у Бёрней.

священная драма де-Кавальере имѣвшая заглавіемъ «Anima ed il Corpo» была представлена въ Римѣ съ танцами декораціями и всѣми условіями настоящаго спектакля, на театрѣ, построенномъ въ оградѣ церкви *Santa Maria della Valicella*. Речитативъ Кавальере немного лучше Флорентинскаго, потому что ближе къ церковнымъ напѣвамъ. О хорахъ и говорить не стоитъ.

Кромѣ того, въ эту же эпоху возникла камерная кантата или драма въ разсказѣ. Связанная съ самаго начала съ судьбами оперы, она послѣдовательно приняла нѣкоторыя ея преобразованія, и произвела превосходные образцы подъ перомъ Кариссими, Скарлатти, и закончила свое существованіе удивительнымъ «Orfeo» Перголезе.

Первые шаги декламационной музыки въ церковномъ и свѣтскомъ родѣ имѣли большой успѣхъ. Какъ объяснить популярность этихъ монотонныхъ, снотворныхъ речитативовъ, этой бормочущей псалмодіи, напоминающей причитанія нашихъ слѣпыхъ нищихъ? Конечно впечатлѣнія самой музыки не играло тутъ никакой роли; она по всей вѣроятности представлялась такою же несносною и скучною современникамъ какъ и намъ. Опера въ эти времена была удовольствіемъ царей, рѣдкій и великолѣпный спектакль, приберегавшійся только къ выдающимся случаямъ. Эти представленія давались со всей пышностью придворныхъ торжествъ въ присутствіи всей знати, всего двора. «*Euridice*» напр. была дана по случаю празднествъ свадьбы Генриха IV-го съ Маріей Медичи. Когда имѣли честь и счастье попасть на такія представленія, то чувствовали себя слишкомъ довольными и ослѣпленными блескомъ ихъ, чтобы входить въ анализъ достоинствъ представляемой пьесы. Общее впечатлѣніе спектакля очаровывало зрителей и это очарованіе распространялось и на музыку.

Впрочемъ есть фактъ ясно до очевидности указывающій до какой степени презрѣнія упала въ глазахъ итальянцевъ эта *musica parlante*. Когда опера, спустившись изъ придворныхъ сферъ, измѣнилась въ денежное предпріятіе, въ *impresa*, что случилось въ серединѣ XVII-го вѣка, то антрепренеры никогда не называли въ своихъ объявленіяхъ ни поэта, ни композитора: за то имя машиниста всегда было пропечатано большими буквами. Значитъ и слова и музыка ставились ни во что въ оперѣ! Да и дѣйствительно такое пустое зрѣлище въ этихъ двухъ отношеніяхъ не могло интересоваться иначе какъ великолѣпной постановкой. Должны были прибѣгать ко всякимъ чудесамъ на сценѣ; спускали боговъ Олимпа на веревочкѣ; показывали цѣлыя полчища нимфъ, преслѣдуемыхъ сатирами; приводили на сцену цѣлыя эскадры солдатъ верхомъ для сопровожденія воинственнаго героя пьесы. Публика конечно болѣе интересовалась въ этомъ случаѣ лошадьми чѣмъ музыкой.

Таково было любимое зрѣлище всей Европы; немного лучше оно было при дворѣ Людовика XIV, благодаря Кино (Quinault) и 24 королевскимъ скрипачамъ, а въ особенности деньгамъ короля. Композиторомъ этихъ оперъ былъ Баптистъ Люлли. И все-таки Буало оказался и въ этомъ лучшимъ цѣнителемъ во Франціи, говоря, что нельзя больше скучать нежели въ оперѣ.

Мы не можемъ слѣдовать за каждымъ шагомъ прогресса лирической драмы. Это дѣло исторіи. Наша задача состоитъ въ короткой характеристикѣ главныхъ эпохъ; намъ должно отмѣтить, чѣмъ каждая изъ нихъ содѣйствовала приготовленію Моцартовской эпохи. Оставивъ въ сторонѣ факты и собственныя имена, которыя я предполагаю извѣстными моимъ читателямъ, мы поговоримъ объ общихъ задачахъ развитія оперы у Французовъ и Итальянцевъ, единственныхъ націй могущихъ похвастаться существованіемъ оперы до Моцарта.

Италія очень скоро стряхнула съ себя несносное иго безхарактернаго речитатива. Уже явились Страделла, Кариссими, Чести и Кавалли. Было близко появленіе Скарлатти. Всѣ эти имена дороги каждому изъ насъ. Они открыли свѣту настоящій секретъ драматическаго стиля: речитативъ уже дѣйствительно говорившій, речитативъ освѣщавшій, украшавшій текстъ и нѣчто еще лучшее, мелодію и аріи. Тогда только театральная музыка сдѣлалась тѣмъ чудеснымъ, очаровывающимъ искусствомъ которое доставляетъ душѣ самыя высокія наслажденія. Итальянцы пали ницъ предъ нимъ и забыли и летающихъ боговъ, и нимфъ съ сатирами, и лошадей! Еще немного и они забудутъ самую драму.

Энтузіазмъ возбужденный этими композиторами понятенъ. Они соотвѣтствовали Палестринѣ въ ходѣ прогресса мелодіи. До сихъ поръ удивляешься, находя музыку Кариссими

болѣ свѣжей и привлекательной не смотря на свою несложность, чѣмъ массы оперъ композиторовъ XVIII-го вѣка. Имъ аккомпанируетъ простой цифрованный бассъ и въ этомъ бассѣ иногда болѣ гармоніи, чѣмъ въ итальянскомъ оркестрѣ памятномъ еще нашимъ старикамъ. Ничто не важно такъ для нашего сюжета, какъ указаніе причинъ этого относительного и мѣстнаго упадка искусства въ самой музыкальной странѣ на свѣтѣ, въ то время какъ у другихъ народовъ искусство достигало неизмѣримой высоты.

Вмѣстѣ съ тѣмъ какъ драматическая мелодія обогащалась новыми пассажами и трудностями, развивался и исполнительскій талантъ, начавшій реагировать на работу композиторовъ. Пѣвцы начали образовывать особенный классъ людей. Они имѣли свои интересы, очень отличные отъ интересовъ *il maestro* и *il poeta*, и начали надъ ними властвовать. Изъ всѣхъ удовольствій музыки наисильнѣйшее, или по крайней мѣрѣ наидоступнѣйшее всѣмъ, есть наслажденіе звукомъ красиваго голоса, владѣющаго хорошею виртуозностью. Разъ что дилетанты отвѣдали этого плода, они большею частью отвергаютъ всякій другой и дѣлаются равнодушны даже къ самой музыкѣ. Лишь бы она позволила любимому виртуозу выказать всѣ чарующія стороны его таланта. Вотъ все что отъ нея требуется. Пѣвцы поняли тогда свое преимущество передъ композиторомъ. Такъ какъ они лучше, чѣмъ онъ, знали и свои средства, и тонкости исполненія которыми плѣняли слушателей, то вскорѣ стали принимать большое участие въ композиціи оперы. Кантлены маэстро они уснащали форитурами и трелями, вписанными въ партитуру подъ ихъ диктовку. Это участие пѣвцовъ въ сочиненіи сказывается очень вскорѣ послѣ возникновенія оперы. Въ «*Orontea*» Чести уже чувствуется избытокъ пассажей и фіоритуръ.

Это возраставшее преимущество интересовъ исполненія надъ интересами либреттиста и композитора было у Итальянцевъ неизбѣжнымъ слѣдствіемъ ихъ превосходства въ искусствѣ пѣнія, созданнаго ими, и любимаго ими до страсти. Этимъ объясняется вся судьба оперы въ этой странѣ.

Мелодисты XVII-го вѣка и начала XVIII-го, имѣли дѣло съ пѣвцами — дѣтьми, знавшими только А, В, С такъ называемой «*bravura*». Не только не подчиняясь ихъ вліянію, они ихъ подчиняли своей волѣ. Они свободно слѣдовали своему вдохновенію, не стѣняясь ничѣмъ. Рядомъ съ красивой аріей, маэстро могъ показать свое знаніе и талантъ въ хорахъ, аккомпанементѣ, дуэтахъ. Страделла, Кариссини, Скарлатти и безсмертный Леонардо Лео, были такими же превосходными мелодистами, какъ гармонистами и контрапунктистами. Это были вполне законченные музыканты; за то несмотря на ихъ ветхость, они до сихъ поръ сохраняютъ ароматъ свѣжести и глубины чистоты таланта.

Тѣмъ не менѣе была очень важная сторона пѣнія, которой эти великіе мелодисты пренебрегали. Я хочу сказать о ихъ ритмикѣ. Ихъ вокальныя фразы, урѣзанныя и какъ бы уединенныя одна отъ другой слишкомъ частыми каденціями, были лишены симметріи и не складывались въ періоды. Ученики Скарлатти и Лео восполнили это; они дали фразѣ нужное развитіе, раздѣлили арію на двѣ части, установили *da capo* или повтореніе первой части, удлиннили ригурнель начала и конца, и мелодія пріобрѣла новую прелесть въ произведеніяхъ Винчи, Перголезе, Гассе и множества другихъ выдающихся композиторовъ неаполитанской школы.

Эти удачныя дополненія окончательно установили драматическую мелодію, за ними слѣдовали и переворотъ въ искусствѣ композиціи, упрощенномъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и въ искусствѣ пѣнія, которое они очень обогатили. Маленькія несвязныя фразы старыхъ мастеровъ вызвали еще имитацію и примѣсь фуигированнаго стиля въ оперныхъ номерахъ; это принуждало пѣвцовъ къ точному и буквальному исполненію музыки: но съ широко развитыми правильными періодами имитативныя и сложныя формы аккомпанемента начали представляться неудобными, такъ что ихъ старались привести къ самой слабой гармонической экспрессіи. Мысль справедливая и цѣлесообразная. Упростить оркестръ значило дать свободу дальнѣйшему процессу вокальной мелодіи, но это, съ другой стороны, дало возможность виртуозу какъ угодно варьировать мысль композитора, основанную на гладкомъ и несложномъ гармоническомъ сопровожденіи. Съ этихъ поръ пѣвцы рѣшительно начинаютъ господствовать надъ маэстро и облеченные прерогативой *da capo*, приучаютъ публику смотрѣть на партитуру какъ на сборникъ темъ, достоинство которыхъ

единственно зависѣло отъ варьяцій и трудностей изобрѣтаемыхъ къ нимъ исполнителями.

Степень содѣйствія пѣвца фактурѣ оперы въ наше время ясна всякому. Онъ можетъ и долженъ требовать, чтобы сообразовались съ его требованіями и средствами таланта, потому что отъ этого зависитъ по большей части успѣхъ всего произведенія. Въ этомъ отношеніи интересы исполнителей и композиторовъ не расходятся, на этой почвѣ не можетъ быть у нихъ столкновенія; обоюдная выгода обезпечиваетъ миръ и все идетъ хорошо. Но эти естественныя отношенія были вскорѣ извращены въ Италіи. Пѣвцы становясь все лучшими виртуозами, одновременно дѣлались все болѣе невѣжественными музыкантами и наконецъ признали себя достаточно сильными, чтобы предписывать авторамъ размѣры, планъ, украшенія музыкальных померовъ. Это были заказы мастеровъ рабочимъ. Неизбѣжнымъ послѣдствіемъ такого ненормальнаго положенія дѣла было слѣпое угожденіе модѣ, повтореніе любимыхъ публикою трудностей и пассажей, и всего, что по опыту было извѣстно какъ правящееся публикѣ, т. е. — рутина, застой, а съ ними упадокъ музыки. Но толпа не только бонится новизны, ей тоже приѣдается и однообразіе. И въ этомъ отношеніи пѣвцы лучше композиторовъ угадывали ту степень оригинальнаго и новаго, которая не пугала слушателей. Каждое поколѣніе виртуозовъ появлялось съ новымъ запасомъ мелодическихъ орнаментовъ и мелизмовъ превосходящихъ прежнія и по количеству и по качеству. И композитору приходилось только примѣнять къ нимъ свою музыку. Другіе пѣвцы, — другая музыка; это было правиломъ въ Италіи. Знаменитая примадонна, или любимый *musico*, покидая сцену, вмѣстѣ съ собою уносили и всѣ произведенія написанныя для нихъ. Печатать такія оперы было совершенно излишне. Ихъ переписывали по частямъ и раздавали дилетантамъ только во время славы ихъ пѣвца, затѣмъ они гибли безвозвратно. При этихъ элементахъ и при этой системѣ композиціи понятно, что никогда музыка не имѣла болѣе свѣжести, болѣе прелести и очарованія для ея современниковъ, но тѣмъ болѣе для насъ она должна представляться безцвѣтной, вялой и не интересной. Вчерашняя мода всегда кажется болѣе старой, чѣмъ мода прошлаго вѣка.

Музыкальная трагедія при этомъ воцареніи виртуозности умерла для итальянцевъ. Вмѣсто нея воцарилась, такъ называемая, *opera seria*, — зрѣлище очень покладистое, — почти настолько, на сколько трагедія была требовательна. Это было полу-собраніе, полу-концертъ въ которомъ актеры напѣвали какія то глупости, въ то время какъ зрители бѣгали изъ ложи въ ложу съ визитами, ѣли мороженное и фрукты, болтали и ухаживали за дамами. Шумъ разговора заглушалъ музыку. Но вотъ все замерло: раздался звукъ ригурнеля аріи *soprano*, по окончаніи ея молчаніе смѣняется бурей аплодисментовъ и затѣмъ всѣ снова принимаются за прерванные бесѣды. Конечно и *maestro* и пѣвецъ приберегали всѣ свои силы для этихъ нѣсколькихъ избранныхъ мѣстъ, все остальное предназначалось для того только, чтобы сосѣди не подслушивали вашего пріятнаго разговора. *Maestro* кое какъ отдѣлывалъ эти *arie di sorbetti*, для никому не интересныхъ второстепенныхъ пѣвцовъ.

Этимъ объясняется полное отсутствіе вполне законченныхъ оперныхъ произведеній этой эпохи и изумительная плодовитость ихъ авторовъ, изъ которыхъ нѣкоторые написали до 200 оперъ: почти ни одна изъ нихъ не пережила своихъ сочинителей.

Будетъ справедливо сказать, что итальянская опера, какъ отрасль драматическаго искусства, была на пути упадка прежде чѣмъ заслужила названіе оперы, потому что первые кастраты, пѣвшіе на сценѣ, были современниками Перри и Качини. Нужно ли другое доказательство того, что итальянцы никогда серьезно не относились къ музыкальной драмѣ? Одинъ видъ этихъ увѣчныхъ героевъ и любовниковъ, уничтожалъ всякую иллюзію и измѣнялъ серьезное зрѣлище въ пародію. Я не имѣю ничего прибавить къ филантропическимъ сожалѣніямъ историковъ на счетъ этихъ существъ, жертвъ музыки, какъ обыкновенно говорится. Я хочу только оправдать музыку отъ взводимого на нее, незаслуженнаго обвиненія. Музыка не только невинна въ этомъ позорѣ, но и протестовала всѣми силами противъ обычая, отъ котораго она страдала первою. Можно ли, въ самомъ дѣлѣ, понять удовольствіе итальянцевъ слушать эти неестественные голоса? Женщины въ качествѣ сопрано и контральто; мужчины — тенора и басы, вотъ естественный порядокъ и самый подходящий къ четырехголосному сочиненію. Что вынудывали, замѣщая средніе голоса сверхънатуральными — первыми? Непонятно. Что же проигрывали — ясно до очевидности. Всѣ главныя

аріи были этимъ приведены къ однообразію діапазона — первая невыгода. Всѣ дуэты и тріо обезцвѣчены — вторая. Теноръ или отсутствовалъ, или пѣлъ во второстепенныхъ неподходящихъ роляхъ отцовъ, выдѣлявая въ ансамбляхъ ходы басса — третья невыгода и изъ самыхъ сильныхъ, потому что для любовнаго элемента ничего нѣтъ красивѣе тембра тенора и не можетъ быть. Наконецъ для довершенія всего, басъ, эта основа гармоніи, совершенно изгнанный изъ *opera seria*!! Напрасно доискиваешься причинъ этого музыкальнаго варварства, когда знаешь по опыту что самые чудные искусственные голоса никуда не годятся въ сравненіи съ красивымъ женскимъ голосомъ! Я видѣлъ многихъ *causico* и между прочимъ въ Дрезденѣ знаменитаго Сассаролли. Этотъ голосъ дѣйствительно производилъ впечатлѣніе въ церкви, потому что большой резонансъ ея сводовъ еще втрое увеличивалъ его силу и скрадывалъ недостатки. Но въ театрѣ онъ былъ почти невыносимъ; онъ имѣлъ, какъ почти всѣ голоса кастратовъ, тембръ мужскаго фальцета, но очень сильный и звонкій. Бѣдный Сассаролли! я какъ теперь вижу въ каскѣ Куріація эту колоссальную фигуру, этого циклопа *rudis indigestaque moles*, шагающаго по сценѣ и изъ всей этой массы тѣла испускающаго звукъ флейты, и это въ присутствіи самаго великаго послѣ Тальмы актера, какого я когда-либо видѣлъ, въ присутствіи Бенелли (Горація)!! По счастливой, но странной аномаліи, итальянцы, не обходившіеся безъ кастратовъ въ *opera seria*, не допускали ихъ никогда, на сколько мнѣ извѣстно, въ комическихъ операхъ, гдѣ они пожалуй были бы умѣстнѣе. Вслѣдствіе всѣхъ этихъ злоупотребленій и странныхъ обычаевъ, итальянская театральная музыка впала въ нѣкотораго рода формализмъ, отъ котораго уже никогда потомъ не избавилась. Она приняла національный отпечатокъ, который представлялся, да и теперь еще представляется многимъ печатью ея совершенства. До Глюка и Моцарта это заблужденіе было простительно. Итальянская опера была дѣйствительно лучшею изъ всѣхъ. Меломанамъ не было выбора, а принять лучшее извѣстное за возможно лучшее такъ естественно! Но когда въ наше время я слышу какъ съ нѣкоторою гордостью или патріотическими пожеланіями говорятъ о существованіи, или о необходимости существованія національной оперы въ какой бы то ни было странѣ, я не понимаю, что этимъ хотять сказать.

Есть два рода музыки, изъ которыхъ одинъ всегда націоналенъ, а другой долженъ имъ быть: это народныя мелодіи и церковное пѣніе. Первыя, будучи естественнымъ продуктомъ внутренней жизни народа, поющаго ихъ, извлекаютъ изъ этого своего происхожденія и силу, и достоинство, и очарованіе. Онѣ имѣютъ способность вызывать въ душѣ дорогія и священныя образы родины. Безотносительныя достоинства народной мелодіи не вліяютъ нисколько на силу ея впечатлѣнія какъ національной пѣсни. Швейцарскій органистъ вдали отъ горъ предпочтетъ иногда звукъ бубенчиковъ коровъ всѣмъ прелюдіямъ Баха и Генделя. Но зачѣмъ искать примѣровъ у иностранцевъ.

Всѣ мои сверстники вспоминаютъ петербургскія театральныя представленія, примѣненные къ тогдашнему политическому положенію Россіи въ 1813 и 14-мъ году. Можно ли забыть невѣроятное содроганіе всей толпы зрителей, когда среди декораций изображающей какое нибудь мѣсто Германіи или Франціи, среди всей обстановки иностранной жизни неожиданно раздавались отдаленные звуки русской пѣсни. — Потомъ въ глубинѣ сцены на возвышеніи показывались наши знамена, наши русскіе солдаты, неся впереди священный знакъ, которымъ побѣдили! Что тогда происходило въ публикѣ, я не въ состояніи описать, я самъ не знаю что это было, но помню, что тѣ немногіе иностранцы, которые находились при этомъ смотрѣли на нашъ восторгъ съ ужасомъ, написаннымъ на лицѣ; они понимали 1812 годъ и всю ошибку Наполеона. А еслибы они могли понять и чувствовать это національное пѣніе, бывшее для нихъ только музыкой! Для насъ же это была не только музыка, но Александръ, живая и олицетворенная отчизна; это былъ двуглавый орелъ, парящій надъ міромъ, котораго судьбу онъ держалъ въ своихъ когтяхъ; для нѣкоторыхъ это была далекая деревня, гдѣ они увидѣли свѣтъ, узнали любовь, похоронили отца; для всѣхъ отчизна, семья, единство желаній и помысловъ, связь происхожденія, сродства привычки и взаимной любви. И все это воскресила въ душахъ музыка нѣсколькими знакомыми съ дѣтства звуками такъ, какъ этого не сдумаетъ сдѣлать ни перо барда, ни кисть художника, ничто на свѣтѣ. Такая музыка должна остаться національной до тѣхъ поръ пока народъ, имѣющій счастье обладать ею, не стерся

съ лица земли.

Совершенно аналогичныя причины должны гарантировать специальное построение церковнаго пѣнія у націй, привязанныхъ къ своей религіи. Хороша ли или не хороша музыка этого пѣнья, она всегда наилучшая тамъ, гдѣ издревле существуетъ. Во всѣхъ мѣстахъ церковныя мелодіи складывались въ духѣ самой религіи; онѣ тоже извѣстны съ дѣтства; онѣ свидѣтели всѣхъ главнѣйшихъ фазисовъ нашей жизни; онѣ способны въ самыхъ холодныхъ людяхъ пробуждать идею таинственной и отдаленной древности, идею чего то, что было до насъ и будетъ послѣ. Сколько слушателей, неспособныхъ понять ученую церковную композицію, какъ предметъ искусства, чувствуютъ ее тѣмъ не менѣе до глубины души, какъ выраженіе христіанской мысли. Знатоки музыки если они христіане, были бы недовольны даже красивымъ нововведеніемъ потому что оно бы имъ дало свѣтское разсѣяніе среди религіознаго настроенія. Кореннымъ образомъ измѣнять характеръ церковныхъ мелодій, какъ это слишкомъ часто дѣлалось въ XVIII вѣкѣ и въ наши дни, и нарушать самую неразрывную и могущественную ассоціацію идей, это значить уничтожить разомъ всю поэзію національной религіи.

Церковная музыка черпаетъ свою силу воздѣйствія въ своей древности, свѣтскій стиль живетъ и держится постояннымъ обновленіемъ.

Двѣ отрасли музыки, и именно крайнія отрасли, народная пѣсня, гдѣ искусство низведено къ нулю, и церковное пѣніе, гдѣ искусство въ нѣкоторыхъ странахъ развило всю свою ученость, имѣютъ право, и даже обязанность быть національными, что освобождаетъ ихъ, къ счастью, отъ дани, которую другія отрасли платятъ модѣ. Какъ удерживаются онѣ въ этомъ состояніи застоя? Исключительно ассоціаціею моральныхъ идей которыя онѣ способны вызывать и выражать. Ни возвышенное удовольствіе доставляемое христіанамъ церковной музыкой, ни патріотическое упоеніе, съ которымъ мы слышимъ національныя напѣвы, не составляютъ чистаго музыкальнаго наслажденія. Музыка здѣсь дѣйствуетъ не одною своею силою, ей одною присущею, но какъ вспомогательная второстепенная сила душевнаго настроенія, гдѣ эстетическое чувство на второмъ планѣ.

За исключеніемъ этихъ двухъ случаевъ гдѣ впечатлѣніе музыки смѣнивается съ религіознымъ или національнымъ чувствомъ, нельзя себѣ вообразить, что она можетъ выиграть или проиграть оттого, что будетъ русскою, нѣмецкою, французскою или итальянскою. Ея самое драгоценное преимущество надъ словесными языками развѣ не заключается въ томъ, что она всемірный языкъ, элементы котораго данныя природой или выведенные изъ общихъ законовъ человѣческой организаціи, не допускаютъ ни въ теоріи, ни въ эстетикѣ никакой условности, ни національной разницы? Всегда національная въ первобытномъ состояніи, потому что она всегда въ немъ очень несовершенна, она стремится совершенствуясь стать выше всякой условности. Общечеловѣчность будучи атрибутомъ ея сущности въ то же время есть окончательный предѣлъ, къ которому она должна стремиться. Объяснимся. Своими, присущими ей одной, свойствами музыка можетъ отвѣтить разнымъ настроеніямъ души только абстрактно, въ общихъ формахъ. Чтобы дать слушателю впечатлѣнія или, точнѣе выражаясь, музыкальныя эквиваленты какого нибудь чувства, наше искусство не показываетъ *предмета*, который бы могъ возбудить ихъ въ насъ, какъ это дѣлаетъ литература и пластическія искусства; оно не пользуется никакимъ посредничествомъ; оно непосредственно затрогиваетъ источникъ всѣхъ настроеній души и вызываетъ то или другое. Вы слышите двѣ три фразы мелодіи, рядъ аккордовъ и говорите: это радость, это грусть, это отчаяніе, это любовь. Вотъ, что можетъ музыка безъ пособія текста, или условно установленнаго значенія той или другой мелодіи. Что касается до внѣшнихъ симптомовъ и моральныхъ оттѣнковъ, измѣняющихъ выраженіе страстей смотря по нравамъ, обычаямъ, религіознымъ и социальнымъ понятіямъ, нарѣчію и климату, то эти вещи относятся къ области литературы, гдѣ національность въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова всегда должна быть присущею. Въ музыкѣ нѣтъ даже средствъ передать всѣ эти особенности и если это удастся иногда ей сдѣлать, то только при пособіи ассоціаціи идей о которыхъ мы говорили выше. Всѣ эти черты входятъ исключительно въ кругъ психологическихъ понятій и всѣ сводятся къ человѣческому я. То же, что называютъ драматическимъ характеромъ, для музыканта есть не что иное какъ *темпераментъ* дѣйствующаго

лица, поставленнаго піесой въ разныя положенія, причемъ композиторъ не интересуется тѣмъ, что оно говоритъ, дѣлаетъ, думаетъ, желаетъ, а единственно только тѣмъ что оно способно *чувствовать*, такъ, какъ музыкальныя аналогіи отвѣчаютъ только внутреннимъ и тайнымъ движеніямъ страстей т. е. ихъ началу. Это начало одинаково у всѣхъ людей. И вотъ почему власть музыки обнимаеъ всѣ страны, всѣ классы общества, всѣ ступени развитія и распространяется далеко за географическія и умственные предѣлы, которыми ограничиваются другія искусства. Въ теоріи эта общечеловѣчность есть самая чудная привилегія композитора; на практикѣ и въ особенности въ театрѣ отъ нея противъ воли часто приходится отказываться. Всякій народъ и всякая эпоха имѣютъ свой вкусъ неизбежно сообщающійся музыкантамъ, которыхъ онъ порождаетъ. Этотъ вкусъ зависитъ отъ ихъ природы, а то что зависимо не можетъ вполне согласоваться съ выраженіемъ такихъ абсолютныхъ вещей какъ человѣческія страсти въ ихъ принципѣ. Изъ этого слѣдуетъ что подражанія драматической музыки обыкновенно имѣютъ относительную цѣну, проходящее, мѣстное сходство, а не безусловное, съ изображаемыми *чувствами* дѣйствующихъ лицъ. Сходство, которое съ одной стороны уменьшается все болѣе и болѣе вмѣстѣ съ измѣненіями вкусовъ, а съ другой даже и не существуетъ для слушателя иностранца. Такимъ образомъ ограниченность временнаго вкуса есть одна изъ причинъ старѣнія для музыки, а ограниченность мѣстнаго вкуса причина ослабленія пониманія и очарованія ея въ мѣстностяхъ гдѣ царитъ другой вкусъ. Вотъ къ какимъ результатамъ приводитъ предпочтеніе общечеловѣческому языку чувства, языка своей эпохи или слушателей.

Но разъ, что музыканты не могутъ освободиться отъ оковъ эпохи и мѣстнаго вкуса, посмотримъ что они дѣлаютъ чтобы правиться своей туземной публикѣ. Существуетъ четыре манеры націонализировать и локализовать партитуру оперы. Первая и самая простая повидимому, это отливать драматическую музыку въ формѣ народной пѣсни; тогда опера дѣлается совершенно національной. Конечно; но вотъ два маленькія препятствія: во первыхъ, существуютъ страны не имѣющіе народной пѣсни и во вторыхъ, я не знаю ни одной народной пѣсни могущей хоть сколько нибудь подходить къ экспрессіи драматической музыки серьезной или комической. Случаи гдѣ народныя мелодіи могутъ быть примѣнены къ лирической сценѣ суть всегда исключенія.

Такъ Веігль воспользовался съ рѣдкимъ успѣхомъ швейцарскими мелодіями въ своей оперѣ «La famille suisse». Точно также мой другъ Глинка, говорятъ, примѣнилъ съ одинаковой удачей характеристическіе обороты и модуляціи русской пѣсни въ оперѣ «Жизнь за Царя», которую я къ великой досадѣ еще не знаю. По ея назначенію вызывать въ публикѣ тѣ же чувства которые насъ воспаляли на патріотическихъ представленіяхъ 13-го и 14-го года! Счастливы композиторъ, имѣющій возможность при разработкѣ такого либретто, пользоваться имѣющимися къ его услугамъ народными мелодіями! Потому что здѣсь музыка самого Моцарта не могла бы замѣнить ихъ. Но стоитъ только швейцарцамъ Веігля и русскимъ Глинки выйти изъ патріотическаго экстаза и народная пѣсня не будетъ ничего болѣе говорить, и ничего не давать кромѣ забавы для верхнихъ ярусовъ театра. Обѣ оперы войдутъ въ разрядъ воскресныхъ представленій⁹⁶.

Второе средство сдѣлать оперу по вкусу данной мѣстности и данной эпохи: это воспроизводить повсюду извѣстный выборъ мелодическихъ оборотовъ, пассажей, ритма, формъ аккомпанемента, которые, не будучи прямо заимствованы у народа, утвердились въ силу молчаливаго договора, совершенно обязательнаго между композиторомъ, пѣвцами и публикой. Этотъ условный формализмъ ярко характеризуетъ старую и новую итальянскую оперу.

Третье средство состоитъ въ нарушеніи системы равновѣсія оперныхъ элементовъ въ пользу одного изъ нихъ: напримѣръ, пожертвовать декламаціей въ пользу мелодіи, оркестромъ для вокальнаго пѣнія, правдой для эффекта, экспрессіей для увлекательности и *vice versa*. Разъ что это есть и что извѣстно какой націи композиторы имѣютъ какія исключительныя тенденціи, то поэтому и будутъ отличать музыку французскую, нѣмецкую, итальянскую и проч...

Наконецъ существуетъ четвертое средство, пользованіе которымъ наиболѣе содѣйствуетъ

⁹⁶ Улыбышевъ въпослѣдствіи перемѣнилъ мнѣніе а ргіогі о "Жизни за Царя" и сдѣлался однимъ изъ самыхъ горячихъ поклонниковъ Глинки и всѣхъ его произведеній.

выставленію на показъ національности. Средство это заключается въ приданіи музыкѣ отпечатка имѣющаго соотношеніе съ какимъ нибудь качествомъ, часто даже недостаткомъ, отличающимъ одинъ народъ отъ другаго. Такъ напримѣръ мы видимъ, что отличительное свойство нѣмцевъ, сдѣлавшее ихъ первыми музыкантами въ мірѣ, ихъ поэтико-метафизическій геній, столь благопріятный для вдохновеній чистой музыки, но который плохо руководитъ ими въ положительномъ примѣненіи музыкальнаго искусства къ музыкальной драмѣ. Мы узнаемъ это господствующее настроеніе по ультраромантизму, преувеличенной оригинальности ихъ наиболѣе знаменитыхъ оперъ: по слишкомъ туманному нѣнію, по намѣреніямъ, расплывающимся въ чемъ то неопредѣленномъ вслѣдствіе мелочности; по смѣси покоя и сентиментальной мечтательности, расхолаживающихъ самыя горячія страсти; по учености, не всегда ясной и вредящей драматизму. Словомъ, по отпечатку созерцанія въ самыхъ лучшихъ мѣстахъ и настоящей индивидуальности націи отражающей на всемъ. Во Франціи совсѣмъ другое дѣло; и сами нѣмцы писали тамъ совершенно инымъ стилемъ. Самая очевидная черта характера современной французской оперы есть энергическое стремленіе ко всѣмъ возможнымъ и извѣстнымъ средствамъ эффекта. Много блеска подчасъ мишурнаго, роскошь пассажей и колоратуры, превосходящей итальянскую, вычурная инструментовка, мужскія роли съ діапазономъ приводящимъ въ ужасъ, нѣніе съ экспрессіей чисто французской, полу-рыцарское и полу-гасконское; невѣроятное шарлатанство съ діезами и бемолями при модуляціяхъ, много драматическихъ эффектовъ и очень красивыхъ; — мало глубины, почти полное отсутствіе оригинальности; вотъ что я нашель, пробѣгая въ моемъ уединеніи, оперы самыхъ знаменитыхъ парижскихъ мастеровъ нашего времени.

Въ Италіи характеристическая національная черта дилетантизма, всенародной любви къ музыкѣ отразилась и на оперѣ. Музыканты отъ рожденія, всѣ знатоки по части исполненія, судящіе о композиціи не хуже и не лучше, чѣмъ толпа любой другой страны, не интересующіеся драмой и всѣ *ottechianti* по преимуществу, итальянцы не требуютъ отъ оперы ничего кромѣ благозвучія съ большой примѣсью шума, руладъ, пріятнаго щекотанія слуха, ошьяняющихъ потрясеній и страстности. У нихъ музыка создана по образу ихъ климата. Люди сѣвера любили, какъ всѣмъ извѣстно, приходитъ грѣться лучами ихъ солнца и теперь когда они не могутъ этого дѣлать, имъ остается довольствоваться огнемъ ихъ музыки.

Если взглянуть теперь послѣ этого на попытки драматической композиціи въ Россіи, то можетъ быть можно будетъ уже подмѣтить отгѣнокъ гиперборейской грусти, томительной и щемящей душу; вздохъ ея слышится въ большинствѣ русскихъ народныхъ нѣсенъ... Это все та-же жалоба на скуку и жестокость шестимѣсячной зимы, но жалоба переложенная для сцены.

Изъ всего сказаннаго о четырехъ способахъ подчеркивать мѣстное происхожденіе оперы, видно что нѣтъ ни одного, который для просвѣщеннаго и безпристрастнаго иностранца не указывалъ бы на нѣчто отрицательное въ музыкѣ. Тѣмъ не менѣе, почти всѣ оперы подходятъ подъ рубрику какой нибудь національности по какой нибудь изъ указанныхъ нами категорій. За то и нѣтъ отрасли искусства, которая болѣе страдала бы отъ времени и на счетъ которой вкусы и мнѣнія такъ бы расходились, какъ по поводу драматической музыки. Есть одно только исключеніе, существуетъ одна опера какъ бы для того, чтобы доказать возможность осуществленія всенародной общечеловѣческой музыкальной драмы. Она высится надъ всѣми внѣ вліянія времени и мѣста, и господствуетъ надъ самыми мрачными и блестящими сторонами чистой психологіи. Эту оперу ни одна нація не достойна приписать себѣ. Текстъ ея итальянскій, сюжетъ испанскій, композиторъ нѣмецъ, а партитура по признанію всего свѣта ни нѣмецкая, ни испанская, ни итальянская, ни французская, ни русская. Она общечеловѣчна!

Всѣ мои читатели назвали сами эту оперу, и, назвавъ ее, поняли отчего я затронулъ этотъ сюжетъ и такъ долго на немъ остановился, прервавъ нить моего историческаго очерка... Теперь мы рассмотримъ какая судьба ожидала оперу во Франціи.

Разница хода ея развитія у французовъ и итальянцевъ вполне соотвѣтствуетъ разницѣ двухъ народовъ; первый былъ самымъ литературнымъ, второй — самымъ музыкальнымъ въ XVII-мъ вѣкѣ. Это основное отличіе должно было сдѣлать обратнымъ отношенія зависимости трехъ элементовъ оперы между собой и привести тотъ и другой народъ къ результатамъ діаметрально

противуположнымъ.

Когда музыкальная драма была введена во Франціи при Кардинатъ Мазарини, то еще не существовало французской музыки. Та, которую потомъ сочинялъ Люлли была очень похожа на творенія Пери и Качини; французскій композиторъ былъ лучше итальянскихъ въ своихъ увертюрахъ и танцахъ. Эти послѣднія служили образцомъ для всей Европы и сама Италія заимствовала ихъ. Но вскорѣ итальянцы опередили французовъ; они начали пѣть, а тѣ продолжали псалмодировать. Причиною этого была главнымъ образомъ низкая ступень ихъ музыкальнаго развитія сравнительно съ другими народами. Когда итальянцы стали высоко подниматься въ мелодической композиціи и въ искусствѣ пѣнья, все болѣе удаляясь отъ условій самой драмы, французы не могли слѣдовать за ними. Эту невозможность они очень остроумно обратили въ добродѣтель и раздирали слухъ по принципу; воскрешенную флорентинцами мелопею, они окрестили прозваніемъ французской національной музыки; натурализировавъ у себя эту отвратительную манеру речитатива, французы также усвоили себѣ и раціональный принципъ породившій ее. Идея основателей лирической драмы не могла погибнуть въ родинѣ Корнелей и Расина, подобно тому, какъ она погибла въ Италіи.

Миръ совершенно ясно, что драматическій интересъ и танцы могли быть единственнымъ, что могло интересовать публику, до того речитативы Люлли и Рамо были въ музыкальномъ отношеніи ни для кого неинтересны. Но нѣтъ, во Франціи это правилось какъ способъ подчеркнуть эффекты драмы. Тамъ привыкли къ отвратительнымъ и фальшивымъ крикамъ пѣвцовъ; слухъ былъ такъ неразвитъ, что это его не оскорбляло и по этому *urlo francese* представлялось выраженіемъ возбужденныхъ страстей. Собственно музыкальное удовольствіе зрители получали, когда дѣйствіе прекращалось и начинались танцы. Этого для нихъ по части музыки было совершенно достаточно, поэтому то балеты и дивертиссменты всегда были и до сихъ поръ неразлучны съ музыкальной трагедіей во Франціи.

Принципъ лирико-драматической правды царилъ съ самаго начала въ Большой оперѣ; но иностранцамъ, искавшимъ прежде всего музыки, было трудно оцѣнить эти длинные и монотонныя іереміады безъ мелодіи и ритма. Отличить речитативъ отъ аріозо было невозможно; исполненіе еще болѣе причиняло страданій ушамъ; это былъ лай, вскрикиванія, что угодно, только не пѣніе. Видя какъ иностранцы мало цѣнятъ ихъ оперу, французы съ улыбкой снисходительнаго сожалѣнія говорили, что варвары не доросли еще до пониманія ея.

Все это имѣло результаты, какъ мы уже сказали, діаметрально противуположныя полученнымъ въ Италіи. Поэтъ-либреттистъ имѣлъ въ глазахъ публики если не наравнѣ, то навѣрно болѣе значенія чѣмъ композиторъ. Послѣдній, будучи совершенно равнодушенъ къ своему либретто, не могъ имѣть непріятностей съ его авторомъ. Съ пѣвцами — еще менѣе. Эти господа въ высшей степени имѣли все то, что противно пѣнью и принимали съ такою же покорностью, съ такимъ же равнодушіемъ свои партіи какъ композиторъ — либретто. Такъ что поэтъ, музыкантъ и пѣвецъ жили во Франціи въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ; порядокъ, въ которомъ мы ихъ назвали сейчасъ, соотвѣтствовалъ ихъ значенію въ глазахъ публики. Мы уже видѣли, что у итальянцевъ этотъ порядокъ можно было переставить въ обратномъ порядкѣ. Въ Италіи опера не переживала пѣвцовъ и рѣдко держалась дольше одного *staggione*. Во Франціи цѣлыя поколѣнія пѣвцовъ и актеровъ прошли черезъ поэмы Кино и музыку Люлли. Пужень былъ такой геній какъ Глюкъ, чтобы наконецъ дать покой и могилу этому подобію музыкальной муміи, царившему въ Большой оперѣ со времени основанія ея.

Однако, въ серединѣ XVIII вѣка, труппа комическихъ пѣвцовъ ввела во Францію вкусъ къ настоящей музыкѣ, которой достаточно показаться гдѣ угодно, чтобы найти себѣ прозелитовъ. Всѣ разумные люди, какъ говорилъ Моцартъ, меломаны, почувствовали, что удовольствіе, котораго они напрасно ждали отъ національной оперы — здѣсь; но въ тѣ времена эти люди были рѣдки во Франціи и должны были натолкнуться на сильную оппозицію. Хорошіе патріоты, не имѣвшіе слуха, сочли своимъ долгомъ противодействовать этому вторженію; Большая опера начала интриговать; комики были высланы. Ихъ пребываніе во Франціи, однако принесло плоды. Молодые музыканты Филидоръ, Монсиньи и Гретри, начали подражать въ своихъ комическихъ

операхъ стилю «*Serva padrona*» такъ нравившейся любителямъ итальянской комедіи. Эти счастливыя попытки начали готовить слухъ французовъ къ воспріятію музыки Глюка.

Глюкъ былъ, еще болѣе чѣмъ музыкантомъ, великимъ мыслителемъ. Отвратившись отъ *opera seria*, которой онъ заплатилъ въ Италіи дань молодости (и съ большимъ успѣхомъ), онъ, глубоко вдумавшись въ условія лирической трагедіи, попробовалъ соблюсти ихъ въ своемъ «*Orfeo*» и изложилъ ихъ письменно въ своемъ предисловіи къ «*Alceste*», посвященной герцогу Тосканскому. Въ этомъ замѣчательномъ произведеніи, гдѣ принципы были изложены на заглавномъ листѣ примѣненія ихъ, Глюкъ упоминаетъ всѣ недостатки музыкальной и поэтической композиціи итальянской оперы и развиваетъ свою систему, систему, основанную на лирико-театральной правдѣ, распространяетъ примѣненіе ея на всѣ части оперы, которыя тѣсно связываетъ вмѣстѣ; отбрасываетъ всѣ второстепенныя украшенія, какъ лишнія; замѣняетъ точнымъ музыкальнымъ выраженіемъ текста царившій до этого формализмъ; соразмѣряетъ движеніе музыки съ дѣйствіемъ и дѣлаетъ изъ поэта — либреттиста неразлучнаго путевода композитора. — Эти правила, истолковываемыя самыми произведеніями Глюка, какъ нельзя болѣе подходили къ принципамъ французской оперной композиціи. Разница между ними только была та, что преемники Люлли искали средствъ для осуществленія того-же идеала не там, гдѣ слѣдовало. Они наивно воображали, что для очерчиванія музыкою страстей, надо было *матеріально* подражать измѣненіямъ голоса характеризующимъ эти страсти въ дѣйствительной жизни. Когда они заставляли дѣйствующихъ лицъ быть отъ злобы, угрызеній и мести, когда они накладывали сурдину для выраженія настроенія скорби, сожалѣнія и унынія, то по ихъ понятіямъ они дѣлали все что надо и ни одинъ не думалъ о мелодической безсмыслицѣ, которая могла отъ этого проистекать. Выборъ аккордовъ тоже не смущалъ ихъ, лишь-бы они были полны и ихъ было слышно. Кромѣ этого они замѣтили, что *въ дѣйствительности* страсти отличались между собою столько же *движеніемъ* какъ *диапазономъ* и это послужило имъ поводомъ на каждомъ шагѣ измѣнять темпъ и ритмъ, что дѣлало ихъ музыку какимъ-то безпорядочнымъ шумомъ. Вотъ какъ разсуждали французскіе композиторы и вотъ, что дѣлало ихъ музыку за границей ненавистной.

Болѣе правдивый, разносторонній и энергическій декламаторъ, чѣмъ его предшественники, Глюкъ все-таки зналъ, что главные эффекты и главное значеніе въ музыкѣ живутъ въ ей одной присущихъ элементахъ, и что для созданія оперы не достаточно совершенствовать речитативъ и ритмичную декламацию, но что нужны еще и аріи, и хоры, и ансамбли, драматичная экспрессія которыхъ исходила бы изъ мелодіи, гармоніи и ритма, понятій не имѣющихъ никакого матеріальнаго сходства съ живою рѣчью.

Франція была единственною страной, которая могла тогда принять Глюка. Италія-бы прокляла его какъ ересіарха. Германія, платившая еще дань итальянскому стилю, Германія, гдѣ царилъ Гассе, не поняла бы его, какъ не поняла 20 лѣтъ спустя Моцарта. Франція, напротивъ, готова была вполне оцѣнить его лирико-драматическій кодексъ, только дополнявшій и совершенствовавшійся собственный. Роскошь ея королевскихъ академій, баталіоны оркестра, пѣвцовъ, хористовъ и танцоровъ, ея поэты, казалось, ждали только музыканта. Появился Глюкъ и, нѣмецкій Спартанецъ, онъ вполне выполнилъ мечту Лёнианъ-Флорентинцевъ; онъ разрѣшилъ великую задачу лирической трагедіи на сколько это было возможно. Пусть судятъ съ какимъ энтузіазмомъ, съ какимъ опьяненіемъ восторга его принялъ народъ, для котораго драматическія эмоціи были первыми удовольствіями въ жизни. Народная партія, далекая отъ того, чтобы встревожиться этимъ появленіемъ иностранца, приняла его какъ своего толкователя и главу. Это былъ успѣхъ непримѣрный въ лѣтописяхъ театра.

Но ученые, — видя какъ безжалостно кромсали трагедіи Расина, чтобы дѣлать изъ нихъ оперы, что Ифигенія была уже скроена для либретто — вознегодовали; Лагарпу казалось, что всѣ боги французскаго Парнасса въ одной гекатомбѣ будутъ зарѣзаны на жертвенникахъ германскаго идола. Онъ сдѣлался Пиччининистомъ, какъ прежде дѣлались монахи, чтобы показать ужасы, которые вселяли мерзости вѣка. Кто-же были бѣшеные поклонники новыхъ оперъ, осмѣлившихся противорѣчить итальянскому стилю? Публика, толпа невѣждъ, настоящихъ музыкальных варваровъ. А кто были враги Глюка, Пиччининисты? Великосвѣтскіе меломаны, молодые музыканты,

надежда отечества, Ж. Ж. Руссо, теоретикъ и композиторъ, Гриммъ, Лагарпъ, Мармонтель!

Вся непостижимость этого народоксальнаго факта разсѣвается при внимательномъ разсмотрѣніи. Предпочитая Глюка, невѣжественная масса оставалась такою, какова она есть: неспособною цѣнить музыку внѣ театра, глухою къ самымъ выдающимся красотамъ и уродствамъ произведенія: но въ этой толпѣ, жаждущей драматическихъ эмоцій, пьеса и актеры имѣли столько же судей, сколько слушателей. И вотъ, отъ декламации Глюка и необычайнаго подъема лирико-драматическаго впечатлѣнія, пѣвцы точно пробудились, лучше вошли въ пониманіе своихъ ролей; они начали пѣть или, пожалуй, ревѣть съ большей энергіей и душой; сдѣлались лучшими трагиками, отдаваясь совершенно новому имъ впечатлѣнію музыки горячей, страстной, правдивой, гдѣ жесты точно были начертаны вмѣстѣ съ нотами. Вотъ что правилось публикѣ, вотъ что возбуждало восторгъ толпы. Съ другой стороны эти произведенія быстро подвигали музыкальное образованіе французовъ, которое комическая опера уже нѣсколько развила. Простыя и величественныя идеи Глюка, эти мелодіи такія патетическія, эта такая захватывающая и естественная гармонія, нашли доступъ къ французскому слуху. Они тѣмъ скорѣе стали доступны, что были почти свободны отъ слишкомъ мудреныхъ комбинацій. Такимъ образомъ въ первый разъ этотъ народъ познавалъ, что музыка можетъ доставлять удовольствіе. Какими почестями, какими ованціями можно было отплатить человѣку, давшему имъ новое чувство! Толпа судила инстинктивно и не ошиблась, чего бы съ ней вѣроятно не случилось если бы пришлось слѣдовать полету Генделя или Моцарта; но Глюкъ зналъ мѣру ея силъ; онъ ограничился только переводомъ драмы на музыку, съ энергіей, вѣрностью и благородствомъ, не претендуя на поэзію выше поэзіи слова.

Меломаны, цѣнители, ученые — все полузнатоки, предпочли Пиччини, вслѣдствіе причинъ рѣшающихъ обыкновенно современныя предпочтенія; они его предпочитали по тѣмъ же причинамъ, по какимъ впослѣдствіи его музыка была забыта, а музыка Глюка осталась жива. Итальянскій композиторъ давалъ исполненію болѣе развитую канву и болѣе блестящую по своей новизнѣ форму мелодіи, приходившіяся болѣе по вкусу элегантной Европы конца прошлаго вѣка. Глюкъ избѣгалъ этихъ формъ очень старательно, потому что онъ не согласовался съ психологическими выводами и поисками за правдой и простотой; отъ этого онъ казался дилетантамъ менѣе пріятель, менѣе *современенъ*. Таково всегда превосходство людей своего времени надъ людьми всѣхъ временъ!

Глюккисты и Пиччинисты живутъ и борются еще до сихъ поръ, какъ системы которыхъ они суть представители. Обѣ онѣ отвѣчаютъ слишкомъ разнымъ потребностямъ, чтобы исключать другъ друга или даже конкурировать. Когда разомъ любятъ и музыку и театръ, когда съ удовольствіемъ забываютъ пѣвца ради дѣйствующаго лица оперы, — то идутъ слушать Глюка и его законное потомство: Мегюля, Керубини, Спонтини, Вебера и Мейербера. Въ ихъ школѣ Римъ и Греція, Востокъ патріарховъ и Западъ волшебниковъ, Іосифъ и Симеонъ, Максъ и Агата будутъ говорить вашей душѣ и захватятъ все ваше воображеніе и весь умъ; и это будетъ наслажденіемъ. Не ищите ничего такого въ *opera seria* съ либретто заплоченнымъ 50 франковъ и нестоющимъ ихъ. Но за то, забывъ пьесу и дѣйствующее лицо, вы найдете тамъ пѣвца, который совершенствомъ своего искусства доставитъ вамъ огромное наслажденіе тоже. Изъ этихъ двухъ удовольствій, можно предпочитать то или другое, смотря по вкусу и убѣжденіямъ; но мнѣ кажется, что можно любить и то и другое. Такъ мы и поступали въ Петербургѣ, когда тамъ была итальянская опера. Были партизаны двухъ родовъ: настоящіе меломаны бѣгали наслаждаться Веберомъ и также упиваться Россини, хотя онъ не имѣлъ у насъ выдающихся исполнителей. Я съ намѣреніемъ довольно долго остановился на Глюкѣ. Были музыканты болѣе гениальные, но не было кажется ни одного, котораго бы трудъ принесъ больше пользы будущему. Онъ основатель высокаго стиля театральнаго искусства и первый изъ оставившихъ намъ монументальныя произведенія. Всѣ формы декламации и аккомпанеента, созданныя имъ, живутъ до сихъ поръ въ самыхъ благородныхъ операхъ нашего вѣка и онъ самъ представляется не предкомъ, а товарищемъ композиторовъ XIX-го вѣка.

Комическая опера въ своемъ зародышѣ смѣшивалась съ *opera seria*, какъ фарсы Шекспира съ его трагедіями. Позже, перенесенная въ антракты, комическая опера приняла названіе интермедіи и наконецъ сдѣлалась независимымъ спектаклемъ благодаря Логрошино и Пиччини. Веселость и

хорошая музыка этих двух мастеров сдѣлали ее сразу любимой звездѣ.

Кажется ни одинъ народъ не обладаетъ такимъ талантомъ къ Фарсу какъ народъ итальянскій. Сколько прелестной оригинальности въ ихъ весельи, сколько воображенія въ изобрѣтеніи масокъ и костюмовъ, сколько вмѣстѣ съ этимъ увлекательной естественности въ этихъ піесахъ, сколько юмору и жизни въ актергахъ. Конечно если есть средство противъ скуки жизни и сѣвернаго сплина, то это въ комической оперѣ съ исполнителями въ родѣ Бонавери въ Дрезденѣ и Цамбони въ Петербургѣ. Настоящіе благодѣтели челоуѣчества эти люди. Было бы ложно примѣнить вообще къ оперѣ — буффъ идеи, изложенныя нами по поводу общечелоуѣчности характера музыки въ оперѣ. Наше искусство, имѣющее все для выраженія сильныхъ движеній души, не имѣетъ экспрессіи для комизма, эффекты котораго всегда суть результаты сравненія, т. е. чисто умственного процесса. Къ нему музыкантъ можетъ обратиться только черезъ посредника. Хотя мое мнѣніе на этотъ счетъ раздѣляютъ далеко не всѣ, но доказательство его зиждется на томъ фактѣ, что комизмъ невозможенъ въ инструментальной музыкѣ. Можно въ ней быть веселымъ, фантастичнымъ, даже смѣшнымъ, но никогда — комичнымъ, развѣ при условіи писанной программы! — Но это еще служитъ подтвержденіемъ того, что для достиженія комизма музыкантъ неизбѣжно долженъ прибѣгнуть къ помощи слова и подражать интонаціямъ рѣчи еще ближе чѣмъ речитативъ; онъ долженъ спуститься до декламаціи обыденнаго разговора, до «parlando» итальянцевъ. А этотъ родъ силлабическаго пѣнія не производитъ впечатлѣнія, если онъ не есть точный слѣпокъ съ просодіи нарѣчія и тогда музыка дѣлается *мысленною*, какъ слово, съ которымъ она сливается. Если допускается, никѣмъ неоспоримая истина, что бытовая комедія нравовъ не переводима (и, кажется, не было переводчика, который бы доказалъ противное), то музыкальные фарсы итальянцевъ еще вдвое менѣе возможны на другомъ языкѣ, какъ пьесы и какъ музыка. Мнѣ всегда жаль видѣть иностранныхъ пѣвцовъ въ оперѣ-буффъ. Parlando идетъ только итальянцу, потому что онъ одинъ имѣетъ пѣвучій языкъ. Другіе народы въ своихъ комическихъ операхъ должны прибѣгать къ разговору. Простой речитативъ и музыкальная передача будничной рѣчи на другихъ языкахъ кажутся невыносимыми. Я приведу примѣръ какъ самое прелестное parlando искажается въ переводѣ на другой языкъ.



Ясно что мысль композитора основана здѣсь на прелестномъ въ звуковомъ отношеніи словѣ *piccina*, которому вторитъ скрипка, точно повторяя это слово. Какъ перевести его; неужели *la petite*? Это отвратительно! или *und die kleine*? Еще хуже. Чтобы выйти изъ затруднительнаго положенія нѣмецкій переводчикъ такъ перевелъ это мѣсто:



Это не лучше и не хуже чѣмъ сотня другихъ версій того-же пассажа на другихъ языкахъ. Но гдѣ же тутъ мысль композитора, гдѣ эффектъ? *Er verschmähte auch nicht eine*, что за какофонія? Можетъ ли скрипка вторить этимъ звукамъ! *Gross und kleine*, какая бессмыслица! Развѣ *grande maestra* высокая и величественная не прошла уже мимо насъ, привѣтствуемая фанфарами, таща за собою нлѣйфъ своего роскошнаго платья? Этотъ примѣръ и н многіе другіе доказываютъ что бывають случан, гдѣ языкъ такъ сливается съ музыкой, что разъединить ихъ значитъ уничтожить всю ихъ прелесть.

Моцартъ понималъ глубоко, что формализмъ и мѣстный характеръ, вредные въ трагической композиціи, были необходимы въ типѣ сочиненій тѣсно связанныхъ съ исключительнымъ характеромъ итальянской націи.

Нельзя сравнивать итальянскую комическую оперу съ французской. Не смотря на сходство названій — это двѣ противоположности. Комическая опера, это очаровательное зрѣлище, удовлетворяющее вкусу и литераторовъ, и музыкантовъ. Всѣ мастера ея чистые французы: Мегюль, Далейракъ, Николо, Баульдѣ и Оберъ. Это комедіи болѣе или менѣе остроумныя и серьезныя, музыка чисто мѣстная, и этихъ двухъ признаковъ достаточно, чтобы отличить ее отъ оперы-буффо итальянцевъ. Произведенія въ родѣ *Matrimonio segreto*, *Turco in Italia*, *L'Italiana in Algeri* могутъ развлечь и заинтересовать меломановъ, даже когда они не понимаютъ языка. Французскія же пьесы страшно теряють при этомъ условіи, но за то онѣ не такъ трудно переводимы какъ *opera buffa*; исполнять ихъ въ переводѣ тоже значительно легче.

Послѣ этого бѣлаго обзора четвертой эпохи музыкальнаго искусства, эпохи развитія мелодіи въ драматической композиціи намъ остается сдѣлать еще послѣднее примѣчаніе. Здѣсь, какъ и въ предшествовавшія эпохи, искусство шло, не смотря на кажущіяся уклоненія, по естественному и логическому пути прогресса. Мы видѣли какъ, постепенно совершенствуясь, росло развитіе контрапункта пока онъ не сдѣлался непримѣнимымъ даже къ своимъ задачамъ. Точно также и мелодія не могла развиваться съ такимъ блескомъ, не разросшись чрезмѣрно и не заглушивъ почвы драматической музыки, для которой и на которой она выросла. Это были необходимыя подготовительныя работы, они должны были пасть, какъ лѣса строящагося монумента, когда послѣдній былъ готовъ. Когда фламандская школа выполнила свою задачу породивъ Палестрину, она умерла; когда старая итальянская мелодія породила Глюка и Моцарта, она умерла тоже.

Не будемъ однако злоупотреблять риторической фигурой: въ природѣ ничто не умираетъ и все измѣняется. Поэтому и мелодіи и контрапункту суждено было возродиться; мелодія XVIII-го вѣка не умерла, а только переродилась. Глюкъ началъ это перерожденіе, зайдя можетъ быть слишкомъ далеко въ упрощеніи драматической мелодіи. Она должна была заблестать вполнѣ только въ операхъ всемірнаго реформатора музыкальнаго искусства.

Возрожденіе фугированнаго стиля предшествовало перерожденію мелодіи. Послѣдняя еще не вышла изъ рукъ Перголесе и Гассе, когда старое дерево контрапункта истощило всѣ свои соки въ воспроизведеніи плодовъ увѣчавшихъ его славою послѣ 800 лѣтняго

существованія.

Все болѣе и болѣе широкое примѣненіе мелодіи къ фугированному стилю привело его изъ состоянія безсодержательности къ состоянію выразительности. вмѣсто того чтобы соединять, какъ прежде, серіи произвольныхъ нотъ, голоса, намѣченные случайно или съ цѣлью облегченія контрапунктической работы, — фугисты начали комбинировать темы т. е. короткія мелодическія предложенія, имѣющія форму, характеръ, смыслъ, потому что онѣ уже были взяты въ современной тональности. Вскорѣ было сдѣлано открытіе, что если каноническая имитация была принципомъ безконечнаго разнообразія, то былъ другой принципъ не менѣе продуктивный, а именно: контрастъ, проистекающій изъ соединенія или оппозиціи двухъ или многихъ темъ разныхъ по рисунку. Изъ этого двойнаго принципа естественнымъ образомъ вышли всѣ законы современной фуги, которую называютъ *періодическою*. Главная тема и реплика скомбинировались съ контръ-темой породившей контрастъ. Такъ какъ было невозможно чтобы главная тема слышалась постоянно, не утомивъ слуха, то надо было устроить ей отдыхи и замѣнить *ad interim* третьимъ агентомъ, названнымъ интермедіей. Продолжительность этихъ интермедій, возвращенія главной темы въ силу новаго развитія въ которомъ Dux и Comes должны слѣдовать другъ за другомъ и чередоваться въ каждой части фуги, — все это было подчинено законамъ повторенія. Наконецъ, чтобы урегулировать обращенія или обмѣны фигуръ между голосами не всегда бывшими простыми перестановками но вызывавшія иногда совѣмъ новыя условія гармоническихъ соотношеній. Прибавили къ кодексу композиціи, дополнительную главу о двойномъ контрапунктѣ. Таковы главные элементы и законы періодической фуги. Можно ввести въ нее массу ученыхъ комбинацій, воспроизвести самыя трудныя тонкости стараго канона и это даже до извѣстной степени неизбежно, когда fuga построена на нѣсколькихъ темахъ, имѣетъ большое развитіе, въ которомъ контрапунктискій интересъ долженъ идти все *crescendo*, это есть такъ называемая *fuga ricercata*, изысканная fuga.

Италіи принадлежитъ честь имѣть величайшихъ контрапунктистовъ XVII-го вѣка: Аллегри, Беневолі, два Барнабен и въ особенности Фрескобальди. Почтенный родоначальникъ фугистовъ и органистовъ, работавшихъ послѣ него въ перерожденномъ мелодіею контрапунктискомъ стилѣ. Эти люди всегда будутъ имѣть громадное историческое значеніе, но ихъ фуги неисполнимы въ настоящее время. Онѣ не произведутъ никакого впечатлѣнія; во первыхъ, потому что темы слишкомъ мало мелодичны, а слѣдовательно и не характеристичны, а во вторыхъ, потому что самый большой прогрессъ этого рода музыки зависѣлъ отъ прогресса инструментальной музыки большого оркестра, который тогда почти не существовалъ. Нашъ современный слухъ можетъ исполнѣ оцѣнить фугу не иначе какъ въ исполненіи внушительной массы голосовъ и инструментовъ, или одного оркестра. Кромѣ чисто матеріальнаго эффекта, исполненіе фуги большою массою еще имѣетъ то преимущество, что содѣйствіе всѣхъ этихъ звучныхъ машинъ, лучше выдѣляетъ темы, что онѣ даютъ возможность разнообразію варьировать самый рисунокъ когда соединенія и контрасты распределены между хоромъ и оркестромъ. Есть масса инструментальныхъ фигуръ, недоступныхъ пѣвцамъ, тогда какъ для оркестра, въ особенности современнаго, почти не существуетъ техническихъ трудностей. Для насъ fuga становится способною доставить наслажденіе только со временъ Баха и Генделя. Ими-же она, можно сказать, и кончается для насъ, потому что они до такой степени олицетворили собою этотъ родъ музыки во всей чистотѣ его формъ и строгости его законовъ, что послѣ Баха и Генделя, мы знаемъ только Генделя и Баха! Стоя совершенно отдѣльно отъ своихъ предшественниковъ и преемниковъ, они господствуютъ до сихъ поръ надъ вѣкомъ, который послѣ нихъ музыка прибавила къ своимъ анналамъ.

Такіе два человека требуютъ больше того мѣста, которое я МОГУ имъ удѣлить въ жизнеописаніи другаго музыканта, къ тому же каждый изъ нихъ имѣетъ своихъ біографовъ, къ которымъ я я отсылаю моихъ читателей для знакомства съ ними. Я долженъ только оговориться, что въ качествѣ чужеземца не могу принять всѣхъ выводовъ почтеннаго біографа Баха — Форкеля⁹⁷. Его патріотизмъ слишкомъ узокъ и презрѣніе къ элегантному, *галантному* какъ онъ выражается стилю слишкомъ односторонне. Въ утрировкѣ онъ доходитъ до того, что называетъ своего героя

⁹⁷ Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. 1802.

самымъ великимъ музыкальнымъ поэтомъ и *декламаторомъ*. Бахъ декламаторъ! Онъ самъ, я думаю, отрекся-бы отъ такой похвалы.

Бёрней болѣе безпристрастенъ въ своемъ сужденіи объ этихъ двухъ мастерахъ. Паралель, которую онъ между ними проводить стоитъ того, чтобы я подѣлился ею съ моими читателями. «Изъ всѣхъ великихъ мастеровъ фуги Гендель одинъ лишень педантизма. Ему рѣдко приходится брать сюжеты неизящные и сухіе; почти всѣ его темы пріятны и естественны. Себастьянъ Бахъ, наоборотъ, какъ Микель-Анджело въ своихъ картинахъ, всегда избѣгалъ всего легкаго до такой степени, что никогда не останавливался ни на чемъ граціозномъ и простомъ. Я не видѣлъ фуги этого могучаго и ученаго композитора, основанной на естественномъ и пѣвучемъ мотивѣ, ни самаго обыкновеннаго пассажа, котораго-бы онъ не снабдилъ тяжелымъ и сложнымъ аккомпанементомъ».

Не останавливаясь на разборѣ этой паралели, я хочу прибавить только, что контрастъ подмѣченный Бёрней зависѣлъ отъ разницы геніевъ обоихъ мастеровъ и ихъ положенія. Гендель, композиторъ оперъ, директоръ труппы, любимый музыкантъ націи, для которой работать, приложилъ-бы стараніе быть популярнымъ, если-бы даже не имѣлъ къ тому склонности. Бахъ-же, котораго никакой интересъ славы и денегъ не приводилъ въ соприкосновеніе съ публикой, не искалъ популярности презирая ее и не нуждаясь въ ней. Онъ любилъ углубляться въ неизвѣданныя тайны гармоніи и пробовать всевозможныя контрапунктическія комбинаціи, аккорды и модуляціи, хотя-бы иногда и въ ущербъ пріятности звука. Онъ ученъ до изысканности, мужественъ до грубости, новъ до странности, глубокъ до непонятности и великъ до недоступности массѣ.

Съ исторической точки зрѣнія Гендель имѣетъ главнымъ образомъ значеніе создателя ораторіи въ ея совершенномъ видѣ.

Что касается Баха, то онъ не заботился ни о какомъ формальномъ примѣненіи музыки. Его занимала музыка для музыки. Онъ прямой преемникъ фламандской школы и поднялъ это готико-контрапунктическое искусство до высоты, съ которой представляется въ своемъ мрачномъ и таинственномъ величій равнымъ по колоссальности и сложности тѣмъ соборамъ среднихъ вѣковъ, которые составляютъ предметъ нашего удивленія и восторга. Бахъ музыкальный патриархъ протестантизма. Его церковныя сочиненія въ сравненіи съ католическими носятъ на себѣ отпечатокъ строгости и грубости первыхъ прозелитовъ новаго ученія.

Въ сочиненіяхъ Генделя уже есть развалины, возстановить которыхъ нельзя. У Баха ихъ нѣтъ, хотя онъ по духу древнѣе Генделя. Это потому, что послѣдній былъ долженъ писать многое въ духѣ времени, Бахъ-же руководствовался только своимъ вкусомъ. Авторъ Мессіи долженъ больше нравиться слушателямъ; авторъ *Clavecin Tempéré* и хроматической фантазіи интереснѣе въ чтеніи, его публика — не толпа слушателей любителей, а небольшой кружокъ музыкантовъ. Аріи — слабая сторона обоихъ композиторовъ. Аріи Генделя грѣшатъ, какъ старыя моды, непонятнымъ нашему времени формализмомъ; но есть и красивыя, до сихъ поръ плѣняющія знатоковъ. Арія и дуэты Баха, какъ напр. въ кантатѣ: *Eine feste Burg ist unser Gott*, очень часто грѣшатъ противоположнымъ недостаткомъ; они не принадлежатъ ни къ какой эпохѣ и наводятъ на вопросъ: неужели были люди слушавшіе ихъ съ упоеніемъ. Они даже не стары, а только некрасивы и причудливы. За то слѣдуя всегда только своему обыкновенію, никогда не заботясь о томъ, что понравится или не понравится публикѣ, онъ иногда находилъ мелодіи, до сихъ поръ по оригинальности, свѣжести и экспрессіи оставляющія далеко за собою Генделевскія. Что можно себѣ представить удивительнѣе № 26-го *Passion's Musik* и № 33-го того-же произведенія. Это музыка нашего времени и какая музыка!

Бахъ, Гендель и Глюкъ. Эти три имени отмѣчаютъ наступленіе главенства новаго народа въ музыкальномъ искусствѣ. Я говорю народа, а не школы, потому что нѣтъ двухъ людей менѣе могущихъ назваться товарищами по школѣ какъ Бахъ и Глюкъ. Это два абсолютныхъ контраста. Общаго у нихъ только то, что они вмѣстѣ съ Генделемъ пришли къ конечнымъ результатамъ въ композиціи. До нихъ законченнаго въ музыкѣ было только церковное пѣніе Палестрины. Какъ только развитіе какого нибудь эстетическаго движенія дошло до своего предѣла, произведенія доведшія его до вершины утверждаются въ своей классической незыблемости на вѣки. Время можетъ на нихъ вліять какъ вліяетъ на греческія статуи. Оно затемнитъ ихъ краски, но оставитъ нетронутыми формы, въ которыхъ артисты всегда признаютъ совершеннѣйшіе образцы своего

искусства. Явиться самыми послѣдними — было огромнымъ преимуществомъ нѣмцевъ. Они долгѣ слѣдовали за главенствующими народами въ музыкѣ, за фламандцами и итальянцами; имъ пужно было сдѣлать только усиліе и они сразу опередили ихъ.

Всѣ отрасли музыкальнаго искусства, кромѣ инструментальной музыки, завершали каждая *изолированно* свое совершенствованіе къ второй половинѣ XVIII-го вѣка. Главный лагерь контрапунктистовъ былъ въ Германіи, мелодистовъ — въ Италіи. Между ними царилъ недоброжелательство, какъ это видно изъ полемическихъ и дидактическихъ статей того времени. Сами историки не были свободны отъ этого духа партій. Бѣрней склоняется къ оперѣ и наполняетъ ея исторіей цѣлый томъ своего сочиненія, въ ущербъ остальному. Форкель, напротивъ, болѣе занимается контрапунктической музыкой. Ж. Ж. Руссо въ своей теоріи изгоняетъ фугу какъ остатокъ музыкальнаго варварства. Теоретикъ Марпургъ съ сожалѣніемъ смотритъ на элегантную музыку. Все это пустяки, говоритъ онъ объ ней, — По нынѣшнимъ понятіямъ, контрапунктистъ, не знающій ничего кромѣ контрапункта, и мелодистъ, признающій одну мелодію, были-бы полуккомпозиторами; и если между ними начался бы споръ, мотивируемый разницей ихъ спеціальностей, знаній и вкусовъ, мы знали бы напередъ, что оба, сильные въ нападеніи, они были-бы слабы въ защитѣ. Это доказали партизаны того и другаго направленія въ прошломъ вѣкѣ, это-же мы видимъ и теперь.

Намъ нѣтъ дѣла до этихъ препирательствъ, но очень важно ближе разсмотрѣть: чѣмъ были контрапунктистскій и мелодическій родъ музыки въ моментъ ихъ полнаго разлада т. е. въ эпоху предшествовавшую Моцарту. Постараясь отвѣтить на вопросъ искусства, мы одновременно приготовимся разрѣшить вопросъ біографическій, представляющій для насъ огромную важность и значеніе.

Всѣ великіе композиторы прошедшіе передъ нами отъ возникновенія искусства, получили при жизни оцѣнку, которой были достойны; всѣ пользовались славой, и тѣ, которые не забыты до сихъ поръ, и тѣ, имена которыхъ ничего не говорятъ намъ болѣе. Палестрина видѣлъ предъ собой преклоненнымъ вѣчный городъ и что еще лестнѣе — даже своихъ соперниковъ.

Надпись *Musicae Princeps* украшаетъ его могилу, въ храмѣ св. Петра. Бѣрдъ, придворный органистъ, композиторъ королевы Елизаветы, получилъ въ своей странѣ все, на что могъ претендовать. Кариссими и Скарлатти были почитаемы какъ наставники эпохи пользовавшейся ихъ уроками и платившей имъ энтузіазмомъ и золотомъ. Лео, директоръ Неаполитанской консерваторіи, признанъ былъ однимъ этимъ назначеніемъ первымъ музыкантомъ своей страны. Бахъ всегда былъ оракуломъ въ сферѣ посвященныхъ знатоковъ, которыми самъ окружилъ себя. Гендель сорокъ лѣтъ царилъ въ Англіи, Глукъ заслужилъ обожаніе французовъ и оставилъ послѣ себя 300 тысячъ флориновъ. Гайднъ былъ любимцемъ своихъ современниковъ.

И вотъ послѣ всѣхъ нихъ является музыкантъ болѣе великій чѣмъ всѣ они, потому что въ себѣ онъ совмѣщаетъ всѣ ихъ исключительные таланты. И вотъ — родина имъ пренебрегаетъ и предоставляет самому себѣ, Европа едва его знаетъ. Бѣрней въ своей исторіи вышедшей въ 1789 году даже не останавливается на Моцартѣ — сынѣ, онъ только упоминаетъ его среди другихъ нѣмецкихъ музыкантовъ.

Одинъ городъ только привѣтствуетъ *Донъ-Жуана*; одинъ только человекъ рѣшается высказать то, что потомъ призналъ весь свѣтъ. Вся награда вѣка сводится для него къ назначенію сверхштатнымъ музыкантомъ и къ общей могилѣ для бѣдныхъ, въ которой хоронятъ его тѣло! кто намъ объяснить эту странную судьбу? Біографическіе факты не разъясняютъ ничего; однѣ партитуры могутъ отвѣтить; но этотъ отвѣтъ будетъ ясенъ намъ, если только мы приготовимся понять его, а для этого намъ прежде всего надо установить точное понятіе о томъ, что обыденно называютъ ученой и легкой музыкой. Это будетъ предметомъ нашихъ размышленій о которыхъ я упомянулъ выше.

Чтобы прійти къ удовлетворительнымъ результатамъ въ такомъ предметѣ, мы должны разсмотрѣть контрапунктистскій и мелодическій стили съ двоякой точки зрѣнія, объективной и субъективной. Я не берусь дать здѣсь предпочтеніе тому или другому, но мнѣ хочется только выяснитъ, почему то, что нравится однимъ людямъ, не можетъ, неизбежно не должно нравиться

другимъ.

Исторія и опытъ показываютъ, что по природѣ вещей контрапунктическія формы враждебны слуху, непосвященному въ тайну ихъ красоть. Когда они одни безраздѣльно царили въ музыкѣ, то не было меломановъ и любителей музыки въ теперешнемъ смыслѣ слова. Люди, любившіе ее отъ природы, наслаждались тогда единственно народной музыкой; съ другой стороны также доказано, что когда появился мелодическій родъ музыки, а съ нимъ и дилетантизмъ, то всѣ самые ученые теоретики и великіе композиторы, до Баха и Генделя включительно, продолжали смотрѣть на фугу какъ на самый красивый и благородный типъ сочиненія въ музыкальномъ искусствѣ.

Борьба ученыхъ музыкантовъ и *Orrechianti* началась поэтому съ графа Верніо и мадригалистовъ. Все что съ тѣхъ поръ говорилось въ обоихъ враждебныхъ лагеряхъ можетъ быть приведено къ слѣдующему. Ученые музыканты говорили: «Кому надлежитъ быть судьями въ музыкѣ, намъ ли, сдѣлавшимъ себѣ изъ этого трудъ всей жизни, создавшимъ основу самого искусства, его теорію, или вамъ незнающимъ первыхъ элементовъ музыки?» Неученые отвѣчали на это: «Да; если-бы дѣло шло о дифференціалахъ и интегралахъ, вы были бы правы, но здѣсь дѣло идетъ объ искусствѣ, созданномъ Богомъ не для васъ однихъ. Поэзія, живопись, скульптура и архитектура тоже имѣютъ тайны ремесла, и это не мѣшаетъ самымъ обыкновеннымъ людямъ понимать и искренно цѣнить Расина, Шиллера, Байрона, Рафаэля и Микель-Анджело. Истинная красота должна свѣтить всѣмъ, какъ солнце. Ее всякій способенъ чувствовать. такъ-ли это съ фугистами? Вы говорите, что мы ихъ не понимаемъ, это правда, но въ этомъ то и приговоръ ихъ. Мы имѣемъ, какъ вы, чувство естественнаго гармоническаго закона, вполне соответствующаго человѣческой организаціи; это чувство развилось въ насъ вслѣдствіе привычки къ удовольствію доставляемому мелодической, выразительной, настоящей музыкой; но если, прослушавъ множество разъ контрапунктическія произведенія, никто изъ насъ не полюбилъ фуги, то смѣло можно сказать, что этотъ стиль находится въ явномъ и постоянномъ противорѣчій съ естественными законами, что онъ остатокъ варварства, живучій предразсудокъ музыкантовъ, и что вся его заслуга въ его трудности. *Фуга есть неблагодарное дѣтище гармониста*. Это сказалъ одинъ изъ васъ, теоретикъ, композиторъ и великій писатель Ж. Ж. Руссо». Вотъ что мы съ своей стороны можемъ возразить на это: Музыка есть искусство — но также и наука. Другія искусства тоже имѣютъ свою теоретическую и техническую сторону. Чтобы понять поэта надо по крайней мѣрѣ знать его языкъ, въ переводѣ вы никогда не оцѣните его какъ должно. Чтобы понять живописца надо по крайней мѣрѣ имѣть понятіе о законахъ перспективы и оптики, но и съ этими начальными знаніями вы будете далеки отъ возможности критически отнестись къ художественному произведенію; чтобы найти въ немъ прекрасное, большею частью нужны свѣдѣнія гораздо болѣе высокаго пошиба. Разница только та, что спеціальныя музыкальныя знанія несравненно менѣе доступны каждому, чѣмъ научныя понятія требуемыя другими искусствами.

Шиллера, Рафаэля и Микель-Анджело не можетъ понять всякій, они могутъ правиться тоже, какъ и хорошая музыка, только избраннымъ. Покажите стихотвореніе Шиллера какому нибудь колбаснику. Что за чортъ! скажетъ онъ вамъ. Поставьте простолудинку передъ Аполлономъ и она вамъ скажетъ, что скульпторъ — дуракъ, а богъ — безъ глазъ, сдѣлаетъ замѣчанія можетъ еще болѣе обидныя любовнику Дафны. Приведите мандарина китайскаго къ сложной и большой картинѣ какого нибудь гениальнаго мастера. Онъ разсмѣется, онъ увидитъ вмѣсто свѣта и тѣни, лица, чистыя съ одной стороны и грязныя съ другой; перспектива картины будетъ ему представляться какъ этажерка, на верху которой стоятъ маленькіе люди, а внизу большіе. Присѣдая онъ вамъ скажетъ: «Господа, вы смѣтаетесь надо мной».

А что если вы, приличный и образованный человѣкъ, имѣя достаточно свѣдѣній, чтобы слѣдить за ходомъ литературы, живописи, драматической и концертной музыки, — по отношенію къ фугѣ очень напоминаете нашего китайца передъ картиной?

Неопытное зрѣніе видитъ въ картинѣ совсѣмъ не то, что должно видѣть. Легко доказать, что неопытный слухъ подвергается такимъ -же заблужденіямъ слушая фугу.

Двѣ причины, тѣсно связанныя въ своемъ воздѣйствіи на слушателя, обращаютъ эту форму

музыкальнаго сочиненія въ чудовище для немусыканта. Первая — сложное единство фуги, и вторая родъ аккордовъ вводимыхъ въ нее этимъ многообразнымъ единствомъ. Одна уничтожаетъ музыкальное чувство въ слушатель; другая, хуже, дѣлаетъ ненавистною эту музыку; обѣ соединяются, чтобы дать неопытному слушателю совершенно не тѣ представленія, которыя должны быть обѣ этомъ произведеніи.

Въ мелодическомъ стилѣ, гдѣ единство композиціи зиждется на единствѣ главной мелодіи, пѣніе, аккорды, фигуры аккомпанемента сливаются въ нѣчто неразрывно-единое. Чтобы воспринять эту несложную единицу не надо дѣлать никакого усилія. Удовольствіе само приходитъ къ вамъ, вамъ нечего гоняться за нимъ.

Фуга налагаетъ на слушателя совсѣмъ другія условія. Здѣсь болѣе нѣтъ мелодическаго и ритмическаго единства. Двѣ, три, четыре темы представляются вамъ, имѣя каждая разный видъ и характеръ. Каждая изъ нихъ требуетъ одинаково вниманія. Это не портретъ одного лица, а сложныя группы, артистически расположенныя, гдѣ каждая фигура соперничаетъ съ другой въ интересѣ, характеристичности выраженія и значенія: но въ картинѣ васъ эта сложность не затрудняетъ, вы имѣете время всмотрѣться въ нее, фигуры же композитора пробѣгаютъ мимо васъ, быстрыя какъ мысли, каждую минуту мѣняя жестъ и позу. Берегитесь: если вы остановитесь на одной темѣ, она васъ не заведетъ далеко, и вы упустите другія. Постарайтесь захватить ихъ всѣ на лету: проникнитесь индивидуальными чертами каждой и коллективной фizioноміей всѣхъ, слѣдите за изгибами и различіемъ ихъ ходовъ, уловите эстетическую цѣль, къ которой онѣ стремятся всѣ вмѣстѣ, и вы почувствуете значеніе и красоту этой музыкальной картины.

Но чтобы слушать такъ заразъ нѣсколько рѣчей, надо чтобы ухо обладало способностями Цезаря, диктовавшаго семь писемъ въ одно время. Нужно музыкальное пониманіе, пріобрѣтаемое самыми способными людьми, нуженъ трудъ практическаго и теоретическаго изученія. Только музыкантъ, и очень хорошій музыкантъ, можетъ такъ дѣлать свое вниманіе, вслушиваться въ подробности, не упуская изъ виду общаго плана. Бываютъ однако такія произведенія, которыхъ самый опытный музыкантъ не въ состояніи понять прослушавъ одинъ и даже нѣсколько разъ. Что тогда дѣлаетъ онъ? Онъ призываетъ на помощь слуху зрѣніе; онъ читаетъ партитуру, внутреннимъ слухомъ онъ прослушиваетъ по нѣсколько разъ ту же вещь, и она становится для него простой и ясной какъ любая пѣсенка или менуэтъ.

Я указалъ причину дѣлающую фугу непонятной обыкновенному слушателю; рассмотримъ ту, которая дѣлаетъ ее невыносимой его слуху.

Говоря о канонѣ мы уже замѣтили, что контрапунктическія данныя не даютъ композитору свободы выбора аккорда. Онъ долженъ принять гармонію, которую влекутъ за собою комбинаціи фуги, часто имѣющія массу неправильныхъ, неблагозвучныхъ аккордовъ, вытекающихъ неизбежно изъ ходовъ прямыхъ и встрѣчныхъ, изъ различія разныхъ рисунковъ голосовъ, ихъ столкновенія и скрещиванья. Искусство композитора состоитъ въ умѣніи обратить эти случайныя, некрасивыя совпаденія звуковъ, въ красивыя — пріятныя уху. Все существуетъ для насъ въ дѣйствительной жизни только черезъ отрицаніе и контрасты. Безъ тѣни, нѣтъ свѣта, безъ труда — отдыха, безъ диссонанса — гармоніи. Чѣмъ долѣе ухо ждало совершеннаго аккорда, тѣмъ съ большимъ удовлетвореніемъ, а значитъ и удовольствіемъ оно встрѣчаетъ его. Вотъ почему, диссонансы не пугаютъ музыкантовъ; ихъ не ТОЛЬКО не избѣгаютъ, но ищутъ и нѣкоторыя правила, какъ напримѣръ органаго пункта, будто нарочно для нихъ установлены. Диссонансы нужны во всѣхъ родахъ и степеняхъ композиціи; но тѣ которые употребляются обыкновенно въ мелодическомъ стилѣ очень пріятны и естественны, и поэтому къ нимъ не надо приготовленія. Въ фугѣ же кромѣ того есть дѣйствительно неблагозвучныя и противныя аккорды. Въ нихъ попадаются, кажущіся невозможными на первый взглядъ какъ напр.:



Онъ принадлежитъ Моцарту и совершенно правиленъ. Приготовленіе и разрѣшеніе его оправдываютъ. Это не все; въ нѣкоторыхъ случаяхъ, сами разрѣшенія усложняются, совпадая съ новыми диссонансами проходящими черезъ нихъ; и эти сложныя комбинаціи гармоніи составляютъ одно изъ утонченѣйшихъ наслажденій знатоковъ. Для человѣка же неспособнаго слѣдить за ходомъ голосовъ, понять подготовленія и задержанія, эта музыка неизбежно обращается въ пытку, наказаніе.

Всякій можетъ въ данномъ случаѣ справиться съ собственнымъ опытомъ, этимъ лучшимъ авторитетомъ когда дѣло идетъ о личныхъ впечатлѣніяхъ.

Когда мнѣ было 13 лѣтъ, я уже довольно сносно умѣлъ разбирать ноты, и даже осмѣливался выступать въ любительскихъ концертахъ съ пьесами Роде и Крейцера. Это было въ Дрезденѣ. Однажды меня повезли слушать въ первый разъ «Волшебную Флейту». Не стану описывать моего восторга. Но когда дошло до сцены хора, сопровождаемаго фугой, я съ изумленіемъ оглянулся на моего учителя музыки, желая найти у него объясненіе этихъ ужасныхъ звуковъ, среди такой очаровательной музыки. Я ненавижу фуги. Корелли мнѣ въ дѣтствѣ стоилъ много слезъ. Учитель въ отвѣтъ только улыбнулся.

Съ тѣхъ поръ мои взгляды на музыку измѣнились, я нѣсколько разъ вдумывался въ мои впечатлѣнія этого представленія. Послѣ нѣсколькихъ усилій воображенія я пришелъ къ убѣжденію, что главная причина моего ужаса были нѣкоторые случайные диссонансы, мотивированную связь которыхъ съ остальнымъ я не могъ уловить. Отъ времени до времени меня точно пожомъ ударяло въ ухо мѣрно и ясно, потому-что тема отбиваетъ восьмью такката въ тему *adagio*, гдѣ всѣ случайности гармоніи дѣлаются очень чувствительны.



Вотъ что я слышалъ и все это были чудовища являющіяся неопытному зрѣнію на сложной и блестящей картинѣ, гдѣ множество ракурсовъ, эффектовъ, перспективы и рѣдкихъ переходовъ отъ тѣни къ свѣту.

Пусть мое смиренное признаніе докажетъ дилетантамъ, что самые упорные споры ихъ съ знатоками основаны на *недоразумѣніи*. Пусть они вспомнятъ, что самая ясная, благозвучная гармонія представится первобытнымъ меломанамъ, не имѣющимъ понятія объ аккордѣ, такую же ужасною, какъ мнѣ гениальная Моцартовская.

Мои доводы не могутъ быть примѣнены одинаково справедливо ко всѣмъ фугамъ. Они касаются специально сложнаго контрапунктческаго стиля Баха, напримѣръ, и еще болѣе Моцарта, въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ. Фуги Генделя и Гайдна несравненно доступнѣе и если не доставляютъ большинству слушателей удовольствія, то также и не производятъ непріятнаго впечатлѣнія.

Указавъ значеніе контрапунктческаго стиля по отношенію къ неразвитому слуху, посмотримъ на него объективно, въ его общемъ значеніи, въ преимуществахъ надъ мелодическимъ стилемъ и отрицательныхъ качествахъ, болѣе нежели достаточно уравнивающихъ ихъ достоинства.

Трудность, даже невозможность точнаго опредѣленія музыки была причиной важныхъ

заблужденій писателей прошлаго вѣка, говорившихъ объ этомъ искусствѣ *ex professo*. По теоріи Баттѣ музыка была такимъ же подражательнымъ природѣ искусствомъ, какъ поэзія, живопись и скульптура. Теорія невозможная, нелѣпая. Музыка подражаетъ только размѣреннымъ звукамъ, а такъ какъ эти размѣренные звуки уже есть музыка, то выйдетъ, что музыка подражаетъ музыкѣ. Это искусство не имѣетъ ни фиктивныхъ обаяній, ни иллюзій, ни фиктивныхъ данныхъ, потому что само по себѣ оно есть *дѣйствительность*. Оно существуетъ въ принципѣ, независимо ни отъ чего поддающагося подражанію, поэтому его нельзя причислить къ подражательнымъ искусствамъ, существованіе которыхъ связано съ существованіемъ изображаемыхъ ими предметовъ. Музыка отвѣчаетъ различнымъ настроеніямъ души, посредствомъ неподдающейся опредѣленію внутренней аналогіи, точно также естественные феномены — къ которымъ принадлежитъ и законъ гармоніи — отвѣчаютъ тоже этимъ настроеніямъ. Слѣдуетъ ли изъ этого, что солнце, луна, звѣзды, облака, море, горы тоже элементы подражательнаго искусства Творца? Конечно нѣтъ, потому-что сцены природы, какъ и музыка, не показываютъ образовъ или копій внутренняго челоуѣка; природа даетъ только *эквивалентъ*, замѣну его, нѣчто очень схожее и существенно отличное. Мы чувствуемъ силу и вѣрность этой глубокой и тѣсной аналогіи, но мы также понимаемъ, что термины сравненія существовали бы дѣйствительно и отдѣльно хотя бы сравненія не было сдѣлано. Тоже самое съ музыкой.

Болѣе того, всякій знаетъ что внѣ формальныхъ и положительныхъ аналогій, которымъ поддается наше искусство, существуетъ еще безчисленное множество чисто музыкальных значеній, которыхъ нельзя передать никакимъ языкомъ. Иногда смыслъ музыки тѣмъ болѣе возвышенъ и глубокъ, чѣмъ менѣе онъ способенъ быть опредѣленъ и выраженъ словами.

Эта истина, сознаваемая всегда людьми, повергала теоретиковъ школы Аристотеля и Боттѣ въ крайнее смущеніе. И дѣйствительно если музыка есть подражательное искусство, то что будетъ такая музыка, которая не подражаетъ ни настроенію, ни предмету могущему быть выраженнымъ словами. Ж. Ж. Руссо разрѣшаетъ трудность опредѣленія музыки вполне достойно музыканта прямо высказавшаго, что *гармонія есть изобрѣтеніе готическое и варварское*. Это впрочемъ есть только вѣрный выводъ и логическое послѣдствіе его доктринъ. Если вѣрить ему, то всякая неподражательная музыка «ограничивается физическимъ дѣйствіемъ звуковъ на чувства, она не даетъ впечатлѣній сердцу и въ состояніи только возбуждать пріятныя или непріятныя внѣшнія ощущенія. Такова музыка пѣсенъ, гимновъ, кантиковъ, всякаго ПѢНІЯ которое есть только комбинація мелодическихъ звуковъ и вообще всего что основано только на гармоніи». Ergo — церковная музыка есть только физическое удовольствіе; одинъ театръ захватилъ всю моральную сторону нашихъ музыкальных наслажденій. Далѣе Руссо говоритъ: «Если музыка рисуетъ только мелодіей и изъ нея извлекаетъ всю силу, то изъ этого слѣдуетъ что музыка безъ мелодическаго пѣнія — какъ бы ни была красива ея гармонія, — перестаетъ быть подражательною, и не умѣя ни трогать, ни рисовать воображенію, утомляетъ ухо и не согрѣваетъ сердца. Изъ этого же слѣдуетъ что, несмотря на различіе голосовъ введенныхъ гармоніей, которою *въ наше время* такъ злоупотребляютъ, какъ только что двѣ мелодіи слышны сразу, онѣ убиваютъ другъ друга какъ бы онѣ ни были красивы въ отдѣльности». *Въ наше время*, — въ девятнадцатомъ вѣкѣ, — не пробуютъ даже опровергать такой вздоръ.

На родинѣ Баха думали совершенно иначе. Кирнбергеръ, Марпургъ, Форкель и Кохъ смотрѣли на фугу какъ на самый высокій родъ композиціи; но съ другой стороны эта несчастная теорія изящныхъ искусствъ основанная на принципѣ подражанія природѣ, теорія — къ которой они тоже примыкали и изъ которой не находили выхода, — держала ихъ какъ въ заколдованномъ кругѣ.

Чтобы примирить ихъ убѣжденіе или ихъ музыкальный вкусъ съ эстетикой, надо было теоретически вывести аналогическій смыслъ, который бы оправдывалъ преимущество, отдаваемое ими фугѣ передъ всѣми другими формами музыкальнаго искусства. Форкель вознамѣрился рѣшить эту теорему; его разсужденія слишкомъ длинны для того, чтобы ихъ приводить здѣсь; они могутъ быть сведены къ слѣдующему: какъ мелодія выражаетъ настроенія одного индивидуума, точно также фуга, соединеніе многихъ мелодій, выражаетъ настроеніе цѣлаго народа при полученіи извѣстія о великомъ событіи. Насколько народъ значителенъ одного лица, на столько же фуга

выше мелодическаго произведенія.

Форкель не Руссо. Его нельзя не уважать какъ музыканта и ученаго, даже когда не раздѣляешь его мнѣній. По этому онъ стоитъ отвѣта. Первое замѣчаніе, которое мы можемъ сдѣлать, прочтя это опредѣленіе фуги, заключается въ слѣдующемъ: допуская его она вошла бы въ разрядъ произведеній театральнаго рода. Цѣлый народъ взволнованный извѣстіемъ великаго событія — это уже драма. Если бы это было справедливо, то всѣ оперные хоры выражающіе свои чувства по поводу бѣдствія или радости были бы написаны въ формѣ фуги. А этого не бываетъ никогда по многимъ причинамъ, которыя Форкель долженъ знать, но не хочетъ видѣть. Народная страсть должна выражаться коротко, ясно, опредѣленно, а фуга не можетъ этого сдѣлать. Посмотримъ, какъ вмѣшивается народъ въ финалъ перваго акта «*Tuma*». Раздаются издали нѣсколько раздирающихъ криковъ въ простыхъ аккордахъ, но эти аккорды производятъ подавляющее впечатлѣніе; отъ нихъ холодѣетъ кровь, приостанавливается дыханіе и никогда чувства народа на сценѣ не были изображены съ болѣею силою въ музыкѣ. Во что бы обратился этотъ хоръ въ формѣ фуги съ *Dux, Comes*, съ репликами и имитаціями *per thesin et arsin*?

Руссо и Форкель, эти теоретики антиподы, не впали бы въ крайности одинаково отдаленныя отъ правды, еслибы они лучше знали основную разницу музыки *чистой* и *прикладной*. Всякая музыкальная идея представляетъ прежде всего значеніе чисто музыкальное. Изъ этихъ значеній, одни поддаются передачѣ словомъ, т. е. передаютъ моральный эффектъ положенія въ силу соотношенія явленій внѣшняго міра съ явленіями внутренняго, душевнаго. Это область *музыки прикладной*, ходъ и развитіе которой регулируются данными текста, — дѣйствія или картины, служащей программой.

Другія значенія напротивъ не поддаются совсѣмъ, или мало, этого рода переводамъ на языкъ или подражаніямъ по аналогіи. Когда композиторъ принялъ эти послѣднія значенія за основу своего произведенія, то музыка уже не слѣдуетъ указаніямъ относительнаго смысла, или программы; она слѣдуетъ ходу и логикѣ которые присущи ей одной въ силу абсолютнаго смысла заключающагося въ ея мелодіи или гармоніи. Это то что мы называемъ *чистой музыкой*.

Примѣръ пояснить разницу этихъ двухъ родовъ композиціи. Изъ всѣхъ примѣненій нашего искусства самое широкое есть примѣненіе къ драмѣ. Возьмемъ для примѣра оперу Глюка. Отдѣлите отъ нея пьесу и пѣвцовъ, и эта музыка, такая красивая, выразительная, потрясающая на сценѣ, потеряетъ почти все, она ничего не будетъ говорить вамъ. Тѣмъ не менѣе идеи композитора остались нетронутыми; ни въ мелодіи, ни въ аккордахъ ничего не измѣнено! Возьмемъ рядомъ съ этимъ любой квартетъ Моцарта. Слушая его сожалеете ли вы объ отсутствіи солистовъ — пѣвцовъ, хоровъ, оркестра? Объ нихъ и вспомнить некогда среди охватившаго васъ восторга. А что вамъ говорить этотъ квартетъ? Это чувствуешь но не выразишь никогда. *Das lässt sich eigentlich nicht sagen*.

И такъ музыка имѣетъ два рода значенія; одно относительное, другое абсолютное или чисто музыкальное. При этихъ понятіяхъ контрапунктическій родъ музыки объясняется, и можетъ быть точно опредѣленъ. Что же такое фуга? Музыкальный тезисъ трактуемый просто или при помощи противорѣчія, — смотря по количеству темъ — аргументами взятыми изъ условій гармоніи и контрапункта; это музыка искусно играющая своими элементами. Цѣль игры сама игра. Находите вы ее хорошей, интересной, не спрашивайте ничего болѣе; вы тогда, значить, овладѣли ея смысломъ. Вы его никогда не найдете въ текстѣ вокальной фуги. Ей такъ мало удѣляютъ словъ что они ничего не придадутъ ей. Это только нужные пѣвцамъ слогі. *Kyrie Eleison* или *Osanna in excelsis* вотъ все, что требуется для самой длинной и сложной.

Можно сказать что контрапунктическій родъ переносить, по аналогіи, способности и законы пониманія въ область ощущеній. Такъ норадокъ и мотивированное послѣдованіе музыкальных идей, красота тематическаго развитія, соотвѣтствуютъ доказательствамъ и заключеніямъ выводимымъ мыслителемъ изъ положеній обильныхъ послѣдствіями. Сочетаніе двухъ или нѣсколькихъ темъ, взаимно противоположныхъ своими мелодическими рисунками и ритмами, соотвѣтствуетъ сближенію идей на первый взглядъ не имѣющихъ ничего общаго, и изъ столкновенія которыхъ вдругъ открывается новый взглядъ чарующій своей новизной и

очевидностью. Наконецъ единство сюжета строго выдерживаемое и ловко связанное со всѣми развѣтвленіями аксессуарныхъ и эпизодическихъ подробностей развѣ не есть общее достоинство писателя, оратора и контрапунктиста? Порядокъ, метода, ясность; сила и вѣрность комбинаціи, естественные предѣлы сюжета, логика, всѣ эти выраженія развѣ не одинаково примѣнимы и къ писанному слову и къ рѣчи и къ фугѣ? Тожественность выраженія свидѣтельствуетъ о полномъ соотвѣствіи предметовъ.

И однако, странная вещь! чѣмъ ближе музыкальная композиція приближается по аналогіи къ роду разсудительнаго или доказательнаго краснорѣчія, тѣмъ смыслъ произведенія становится туманнѣе и непереводаемѣе на языкъ. Отчего это? Оттого что между словесной логикой и музыкальной существуетъ разница мысли и чувства. Чѣмъ лучше поэтому истина абстрактнаго настроенія будетъ анализирована и доказана языкомъ чувства, тѣмъ менѣе языкъ разума, слово, будетъ въ состояніи передать эту нить заключеній, которыя могутъ доказать только то, что разрѣшается сердечнымъ волненіемъ и наслажденіемъ слуха. Точно также въ другой сферѣ, въ чистой математикѣ, истины не поддаются словесному выраженію и изображаются алгебраическими формулами и цифрами. Музыка и математика суть двѣ крайности; онѣ соприкасаясь своими основаніями, то же будто соприкасаются и вершинами.

Между произведеніями контрапунктическаго стиля есть такія, общій характеръ которыхъ можно опредѣлить. Бываютъ мрачныя, грустныя фуги; есть и веселыя, радостныя. Но ни эта печаль, ни эта грусть не имѣютъ драматическаго страстнаго акцента, который должны бы онѣ имѣть если бы были результатами внѣшнихъ причинъ опредѣляющихъ движенія души. Психологическое состояніе выражаемое фугою не имѣетъ ничего причиннаго. Это расположеніе души или обычное или самопроизвольное, которое за неимѣніемъ внѣшней пицци обращается къ себѣ: смѣсь настроенія и раздумья, мечтаній и экстаза, состояніе измѣненія, фазы и оттѣнки котораго слѣдовательно нельзя анализировать.

Размышляя объ этихъ свойствахъ чистой музыки, изъ коихъ нѣкоторые проникаютъ въ сферы недоступныя разуму и слову, съ перваго взгляда видно какъ они близко подходятъ къ религіознымъ движеніямъ души и почему контрапунктической стиль и фуга были специально употребляемы при божественномъ служеніи. Единственный случай гдѣ возможна рѣчь о подобіи примѣненія чистой музыки. Какой музыкантъ не ощущать вѣчнаго соотношенія высокаго церковнаго стиля музыки съ величественными обрядами, которые она сопровождаетъ. Вслушайтесь въ эти голоса поднимающіеся одинъ за другимъ, они скрещиваются и расходятся одинъ за другимъ какъ клубы ароматовъ кадильницъ, повторяя ту же жалобную рѣчь, но тонами болѣе рѣзкими и возвышенными. Это не страстная скорбь, изъ тѣхъ которыя мучаютъ и терзаютъ. Нѣтъ! это святая и поэтическая грусть живущая въ сводахъ соборовъ; это приношеніе нашихъ общихъ печалей къ подножію креста, приношеніе вѣчно старое и вѣчно новое. Allegro радостной фуги слѣдуетъ за этимъ andante. Развѣ это звуки свѣтскаго праздника, воинственный акцентъ тріумфа, или славы, или національнаго торжества? Нѣтъ. На этомъ хорѣ печать торжественности воскреснаго дня, онъ прославляетъ таинственный праздникъ, онъ поетъ вмѣстѣ съ христіанскими душами, истомленными мірскими волненіями, гимны Царя-Пророка и концерты вышняго Іерусалима.

Въ церкви и невѣжды словно понимаютъ наравнѣ съ учеными красоты контрапунктическаго стиля. Мы уже указали на одну изъ причинъ этого исключенія; но есть другая, болѣе общая, потому что она дѣйствуетъ на всѣхъ слушателей. Это — акустика.

Блестящій резонансъ церковей раздуваетъ силу тона и поглощаетъ массу деталей; онъ такъ сказать упрощаетъ музыку и даетъ внѣшнему эффекту способность потрясти слушателя, помимо достоинства композиціи, лишь бы исполненіе было хорошо. Съ первыхъ аккордовъ вы ощущаете трепетъ при этой неотразимой мощи аккорда, голосовъ сотни отборныхъ пѣвчихъ и оркестра, усиленныхъ ревомъ гармонической бури органа! И вы говорите себѣ какъ Робертъ: «Это Богъ!» Да, это Богъ, проявляющій себя въ одномъ изъ самыхъ чудныхъ законовъ Его творенія.

Гармоническіе эффекты округляясь, сплотиваясь въ большихъ массахъ скрываютъ много деталей, которыя могли бы не быть пріятны слуху еслибы явственно доходили до него. И это до такой степени, что месса въ комнатномъ исполненіи можетъ быть неузнана слушателемъ

восхищавшимся ею въ церкви. Она даже можетъ быть не понравится ему. Я долженъ сказать, что при этомъ не всегда будетъ виновата музыка, какъ это бываетъ при переложеніи оперы. Для знатока, красоты произведенія церковнаго стиля независимы ни отъ измѣненія, ни отъ матеріальнаго эффекта.

Эти замѣчанія объясняютъ многое въ прошломъ и настоящемъ музыки. Мы знаемъ теперь почему fuga, мало по малу совсѣмъ была вытѣснена изъ произведеній свѣтскихъ, и послѣ Баха и Генделя, укрывалась въ церквяхъ. Мы видѣли также почему она больше правится въ храмахъ и отчего обыкновенный дилетантъ не можетъ оцѣнить ее въ камерномъ исполненіи. Если въ наши дни видишь еще добровольныхъ мучениковъ контрапунктическаго стиля заставляющихъ себя выслушивать очень сложный квартетъ, то это потому что званіе дилетанта обратилось въ свѣтское положеніе дающее возможность проникнуть въ салоны, которые иначе оставались бы всегда закрытыми. Надо слушать, въ особенности когда исполнители не изъ платныхъ. Приходится дѣлать видъ, что сморкаешься, когда хочешь зѣвать и изрѣдка выпускаешь восклицанія: прелестно! удивительно! божественно! точь въ точь какъ часовой, кричащій *кто идетъ!* чтобы показать что онъ не спитъ.

Насколько лучше жить въ оперѣ, гдѣ чувствуешь себя полнымъ хозяиномъ. Разъ что ты заплатилъ деньги, ты воленъ какъ угодно выражать свое мнѣніе. Тамъ всякій судья того, что онъ купилъ; и если большинство не нашло тамъ удовольствія, горе композитору, горе исполнителю. Здѣсь публика царитъ деспотомъ и безапелляціонно произноситъ свой приговоръ.

Но нашелся безумецъ, который осмѣлился и въ театрѣ, этомъ мѣстѣ безусловнаго царства вкусовъ публики, примѣнять контрапунктическій стиль, не обращая вниманія на возможность его неодобренія. Этотъ безумецъ былъ Моцартъ.

Я долго остановился на контрапунктическомъ стилѣ потому что, на мой взглядъ, знаменитые писатели не такъ говорили объ этомъ предметѣ какъ слѣдуетъ, или слишкомъ мало, а между тѣмъ эта вѣтвь музыки, будучи самой трудной, наименѣе понятной, наименѣе опредѣленной, играетъ такую важную роль въ искусствѣ, что заслуживаетъ особаго вниманія.

Другой стиль не требуетъ такого анализа. Мелодія доступна всѣмъ. Для большинства людей — мелодія и музыка синонимы. Къ тому же я уже сдѣлалъ такъ сказать отрицательное перечисленіе ея атрибутовъ, стараясь намѣтити сферу и предѣлы фуигированнаго стиля. Все чего не можетъ послѣдній, мелодія, при помощи аккомпанемента, достигаетъ выполнѣ. Въ этой упрощенной формѣ мелодія даетъ экспрессию всѣхъ положительныхъ настроеній и даже образы виѣшнихъ явленій, прочувствованныхъ въ ихъ самомъ поэтическомъ вліянніи на душу человѣка; она переводитъ слово и придаетъ ему непостижимую силу: въ театрѣ она въ насъ зажигаетъ всѣ страсти, которыя умѣетъ рисовать и возбуждать. Даетъ исполнительскому таланту матеріаль его триумфовъ, заставляетъ насъ переноситься въ наше прошлое, или несмотря на разстояніе, возвращаетъ покинутую отчизну душѣ оплакивающей ее. Что возбуждаетъ храбрость воина? что неразлучно съ нашимъ весельемъ на пирахъ? Что говоритъ намъ о любви съ большимъ очарованіемъ и сладостью? Все она-же мелодія.

Рядомъ съ этими свойствами мелодико-гармоническаго стиля, прелести контрапункта **кажутся** очень блѣдными и слабыми. Но все имѣетъ свою обратную сторону въ этомъ мірѣ. Если мелодія есть вѣчное начало обновленія для музыки, она также для ея произведеній есть ближайшая причина разрушенія и смерти. Способная легко принять какой угодно отпечатокъ, легко поддающаяся вліянью времени и мѣста, она главнымъ образомъ дѣлаетъ композицію въ глазахъ слушателей національною и иностранною, устарѣлою и модною. Она воспитываетъ современный вкусъ и уничтожаетъ его. Болтливость вообще свойственная природѣ этого элемента музыки, была еще большею при плоской и почти элементарной гармоніи большинства италіанскихъ оперъ XVIII вѣка. Царя безраздѣльно, господствующая мелодія сначала царила съ тѣмъ большею мощью; но вскорѣ она начала терять свою прелесть, потому что слишкомъ неводержанно отдалась цѣли служить наслажденію слуха, не сохраняя ни украшеній, ни покрывала, которое могло-бы замѣнить привлекательность новизны, обыкновенно такой проходящей и слѣпой. Произведенія этого стиля, называемаго *гомофоннымъ*, т. е. чисто мелодическаго, вообще скоро пріѣдаются. Мы видимъ, что эти

произведенія идутъ къ упадку въ образной прогрессіи съ тѣми, которыя составили эпоху процвѣтанія мелодіи; грустные переходы отъ равнодушія къ пресыщенности, отъ пресыщенности къ отвращенію. Прежде мелодію любили потому что ее мало знали; теперь перестаютъ ее любить потому что знаютъ слишкомъ много. Тогда музыка обращается въ сухой цвѣтокъ пережившій свои краски и свой ароматъ; въ благородное вино потерявшее свой букетъ.

Этотъ меланхолическій и слишкомъ вѣрный образъ нашихъ удовольствій даетъ вѣрное опредѣленіе двухъ стилей музыки, разсматриваемыхъ въ ихъ противоположностяхъ. Наслажденіе связанное съ мелодіей несравненно живѣе; наслажденіе контрапунктомъ долговѣчнѣе. Одно достается даромъ, другое покупается трудомъ и изученіемъ, какъ удовольствія ума, которыхъ оно вѣрный снимокъ. Въ аналогіяхъ мелодическаго стиля мы находимъ все, что языкъ чувства имѣетъ выразительнаго и энергическаго, всѣ страсти съ ихъ блаженствомъ и страданіями. Контрапунктъ занимаетъ другую психологическую область; его строгая выразительность не согласуется съ чувственностью, она соприкасается съ безконечнымъ; она говоритъ душѣ чуднымъ языкомъ, какъ высокая поэзія блистающая огненными знаками на звѣздномъ небѣ; и невольно воображаешь, что если бы свѣтила имѣли голосъ для нашего слуха, то математическіе законы ихъ движеній сдѣлавшись звучными, воспроизвели бы сочетанія фуги, и гармонія сферъ обратилась бы въ пѣніе безчисленнаго множества темъ соединенныхъ во едино чтобы прославлять Отца міровъ.

Поговорку: *Всякое время имѣетъ свои удовольствія* можно примѣнить къ музыкѣ. Признаемъ здѣсь довольно грустную истину. Страсть къ музыкѣ, доведенная до крайности, утомляетъ чувства и сердце какъ всякая другая страсть; въ ней тоже есть свои опасности и преимущества. Живость музыкальных впечатлѣній легко порождаетъ злоупотребленіе ими, разстройство нравственнаго равновѣсія и ущербъ способности наслаждаться ими. Это впрочемъ справедливо только по отношенію къ драматической музыке и концертной, самымъ страстнымъ и чувственнымъ изъ всѣхъ. Когда самъ переживешь этотъ грустный опытъ, то съ годами, мелодія и весь ея кортежъ соблазновъ не говорятъ уже ничего, и вкусъ мѣняется. Къ счастью музыка въ себѣ же носитъ и средство излѣченія. Не менѣе любя ее, можно ее любить иначе. Удовольствіе можетъ выиграть въ интересѣ то, что оно потеряло въ страстномъ пылу и тогда другія удовольствія васъ привлекаютъ волненіемъ болѣе спокойнымъ, приближая музыку къ умственнымъ наслажденіямъ, возбуждая въ васъ все таки священный огонь эстетическаго чувства. Эти удовольствія неувядаемы какъ тѣ произведенія которыя ихъ доставляютъ. Изъ дилетанта перерождаются въ знатока.

Долговѣчность фуги не зависитъ, какъ думаетъ Форкель, отъ ея эстетическаго превосходства надъ другими родами музыки. Мы уже достаточно показали равновѣсіе недостатковъ и достоинствъ двухъ стилей музыки. Эта долговѣчность зависитъ отъ ея построения и техническихъ законовъ. Элементъ наиболѣе поддающійся измѣненію и гибели — мелодія, является въ ней въ очень упрощенномъ видѣ. Это просто музыкальное предложеніе заключенное обыкновенно въ три или четыре такта. Измышленіе темы никогда не можетъ быть вполнѣ произвольнымъ; надо ее найти такую, чтобы она легко поддавалась контрапунктическому анализу. Она не бываетъ ни устарѣлою ни модною — мода разбивается объ нее какъ капризъ о необходимость. Если же формализмъ не можетъ прокрасться въ мелодическій рисунокъ, то тѣмъ труднѣе — въ его разработку.

Кромѣ того, этого рода произведенія избѣгаютъ возможности опошлиться отъ фаворитизма толпы. Они не станутъ преслѣдовать васъ въ театрѣ, въ концертѣ, въ салонахъ, на прогулкахъ, парадахъ, на улицѣ и даже дома, доносясь сквозь стѣны или этажи отъ сосѣдей.

Когда контрапунктъ и мелодія разъединились и стали враждебны другъ другу, то соотвѣтственно съ этимъ измѣнилась и судьба ихъ творцовъ. На долю мелодистовъ выпала слава и популярность ихъ рода музыки. На долю контрапунктистовъ спокойныя почести, выпадающія ученымъ. Мѣсто капельмейстера или органиста, скромная обстановка жизни, много труда и бдѣній, нѣсколько учениковъ въ качествѣ поклонниковъ и молчаливая толпа слушателей въ церкви. Свѣтъ не зналъ ихъ. Эти люди писали *какъ Богъ и ихъ сердце внушало имъ* по словамъ Моцарта, такъ жаждавшаго такой жизни. Они сознавали, что найдутъ оцѣнку и прочную славу въ будущемъ и этимъ удовлетворялись вполнѣ. Себастьянъ Бахъ былъ прототипомъ такихъ музыкантовъ.

Некоторые привилегированные люди получили преимущества и того и другаго рода

композиторовъ. Они писали и церковную, и свѣтскую музыку съ одинаковымъ талантомъ. При жизни они прославились своими операми, которыя умерли, и приобрѣли безсмертіе своими мессами и ораторіями. Такова была участь Лео, Перголезе и другихъ итальянцевъ, а среди нѣмцевъ Генделя, который началъ писать ораторіи чуть не насильно. Онъ былъ антрепренеромъ итальянской оперы въ Лондонѣ и по обычаю раззорился на ней.

Намъ остается бросить взглядъ на прошлое инструментальной музыки, самой молодой изъ всѣхъ; столь молодой, что наши дѣды были первыми слушателями ея лучшихъ образцовъ. Не смотря на молодость она выросла съ такой необычайной быстротой, что нельзя себѣ представить, что будущее можетъ къ ней еще прибавить. До XVII-го вѣка не было инструментальной музыки какъ искусства. вмѣстѣ съ вокальной мелодіей она прозябала среди народа въ самомъ первобытномъ видѣ. Самостоятельно и независимо она существовала только какъ музыка танцевъ, военная и обязательная принадлежность празднествъ и публичныхъ церемоній. Крестьянинъ на дудкѣ выдувалъ свои незатѣйливыя баллады; трубадуръ подбиралъ на арфѣ, не имѣвшей струнъ дававшихъ полутоны, аккомпанементъ къ мелодіямъ, перешедшимъ къ нему по преданію, и есть основаніе предполагать, что по части аккордовъ онъ былъ впереди теоретиковъ своего времени. Марши и фанфары вели солдатъ на войну. Жалкіе скрипачи подыгрывали что-то для танцевъ. Все это было ничтожно съ нашей точки зрѣнія, но толпы этихъ Паганини въ зародышѣ одни тогда обладали секретомъ настоящей гаммы и уже ради одного этого заслуживаютъ благодарной памяти съ нашей стороны.

Соединенные въ корпораціи и образуя самую презрѣнную касту среди буржуазіи, эти инструменталисты даже не пользовались званіемъ музыкантовъ.

Одинъ инструментъ, самый древній изъ всѣхъ, потому что преданіе возводитъ его происхожденіе къ временамъ язычества, былъ исключенъ изъ презрѣнія остальныхъ своихъ собратій. Съ VIII-го вѣка, какъ говорятъ, онъ былъ введенъ въ церквахъ. На вѣки останется неизвѣстно какъ пользовались органомъ до временъ Фрескобальди. Тѣмъ не менѣе мы считаемъ за доказанное, что между VIII и XV вѣкомъ обязанности органиста заключались во втореніи церковнымъ напѣвамъ и даваніи тона пѣвцамъ. Что можно было еще дѣлать во времена когда не существовало мелодій и почти аккордовъ? Но съ момента когда успѣхи контрапункта, исправленнаго мелодіей, набросали впервые основы періодической фуги, содѣйствіе органа сдѣлалось очень важнымъ. Знанія и специальный талантъ органиста начали развиваться около этого времени и тогда же появились ноты для этого инструмента. Первые печатныя доски ихъ появились въ 1513 году.

И такъ инструментальная музыка начинается съ органа, точно также какъ вокальная — съ церковнаго пѣнія. Церковь ихъ общая колыбель. Наше искусство, вышедшее все изъ христіанства, постоянно напоминаетъ свое происхожденіе. Идетъ ли дѣло о композиціи или исполненіи, о голосѣ или инструментѣ, только восходя къ своему первому источнику музыка достигаетъ вершины своихъ воздѣйствій. Такъ органъ, царящій надъ всѣми инструментами своею древностью, сложностью своего построенія, своими колоссальными размѣрами и красотой внѣшнихъ формъ, превосходитъ ихъ и величіемъ, красотой и разнообразіемъ своихъ акустическихъ эффектовъ; но этотъ сокращенный оркестръ, болѣе могучій чѣмъ самъ оркестръ, этотъ гигантъ принадлежитъ единственно церкви.

Его громы, его нѣжные регистры, весь характеръ и строй исключаютъ всякую мысль о свѣтскомъ примѣненіи. Только строгій стиль подходитъ къ нему. Грація и легкость салонной музыки ему недоступны. Такой величественный голосъ можетъ исполнять только великія вещи.

Передъ виртуозомъ-органистомъ другіе виртуозы какъ бы принижаются соотвѣтственно съ ничтожными размѣрами ихъ инструментовъ. Органистъ это музыкантъ съ головы до ногъ, музыкантъ совершенный. Надо чтобы вмѣстѣ съ познаніями контрапункта у него была экспрессивность самая разнообразная; строгая безупречность композитора должна уживаться въ немъ съ способностью обильной импровизаціи; множество регистровъ и двойная клавиатура требуютъ особенной техники пальцевъ, въ то время какъ ноги также умѣло должны управлять басами; пять или шесть голосовъ, скомбинированныхъ съ соблюденіемъ строжайшихъ законовъ,

должны ими исполняться въ моментъ ихъ зарожденія въ головѣ композитора. Вотъ что требовалось отъ органиста въ прежнія времена. Чтобы получить мѣсто съ жалованьемъ въ сто экю (500 фр.) надо было выдержать самое ужасное испытаніе: импровизировать прелюдіи и фуги на данныя темы въ присутствіи самыхъ неумолимыхъ судей.

Искусство органиста распространилось и сосредоточилось преимущественно въ Германіи XVII-го вѣка вслѣдъ за реформаціей. Кажется что оно начинало падать къ началу XVIII вѣка, потому что Рейнкенъ, знаменитый органистъ, но тогда уже столѣтній старикъ, воскликнулъ услышавъ молодаго Себастьяна Баха: *значить, вопреки тому что я давно думалъ, это искусство еще не погибло*. Оно не только не погибло, но доходило до своего апогея. Гендель и Бахъ были героями органа. Послѣ нихъ наступилъ явный упадокъ. Проявленіе духа, создаваго столько несокрушимыхъ твореній, полныхъ величія и красоты всякаго рода: готическій храмъ, поэму Данте, Мадоннъ Рафаэля и гигантовъ Микель Анжело, музыку Палестрины, прекратилось отъ приближенія либеральныхъ и философскихъ идей, оставивъ на прощаніе міру *Говолію* Расина, ораторіи Генделя и творенія Баха. Христіанское искусство, казалось, удалялось и уступало мѣсто Вольтеру. Пламя геніевъ будто потухло. Но оно жило подъ пепломъ; еще нѣсколько лѣтъ и Германія освѣтится всѣмъ блескомъ втораго возрожденія. Среди этихъ потерь, меломаны болѣе всего оплакивали гибель искусства органиста, сошедшаго въ могилу вмѣстѣ съ Бахомъ. Всѣ думали, что старый Себастьянъ похороненъ навсегда, какъ вдругъ 30 лѣтъ спустя его преемникъ Долесъ увидѣлъ его воскресшимъ въ Лейпцигѣ въ лицѣ молодаго Моцарта, совсѣмъ какъ Рейнкенъ, слыша Баха, увидѣлъ себя воскресшимъ. Воскресенія же нашего героя мы тщетно ждемъ до сихъ поръ и безнадежно.

Два другіе инструмента, также очень древніе, клавесинъ и лютия съ XIV-го вѣка тоже начинаютъ разрабатываться учеными музыкантами. Изобрѣтеніе клавесина приписываютъ Гвидо, хотя безъ сомнѣнія этотъ инструментъ появился гораздо позднѣе. Лютия была уже извѣстна во времена Бокаччіо, упоминаяго ее въ своемъ Декамеронѣ. Кизеветтеръ намъ говоритъ, что въ началѣ XVI-го вѣка клавесинъ служилъ только для домашнихъ упражненій (композиторовъ я думаю). Самые древніе образцы сочиненій для *эпинетъ* или *виригиналя*, цитируемые Бёрнеемъ, были взяты изъ тетради нотъ Королевы Елизаветы Англійской. Мало піанистовъ могло бы и пожелало сыграть эти вещи написанныя Джонъ Булемъ. Они трудны и нелѣпы до крайности. Но слухъ королевы повидимому трудно было пронять чѣмъ нибудь. При ея дворѣ обыкновенно было 12 трубъ и 12 литавръ съ соотвѣтствующимъ количествомъ барабановъ и флейтъ, помѣщенныхъ въ опредѣленномъ углу столовой. Когда Ея Величество садилась за столъ, то этотъ пріятный оркестръ болѣе получаса возвѣщалъ объ этомъ событіи вѣрноподаннымъ.

Были клавесинисты до Баха, были даже знаменитые, какъ Джонъ Буль въ Англии, Куперенъ во Франціи, Фробергеръ и другіе въ Германіи; но такъ какъ теперь только въ словаряхъ можно найти ихъ имена то мы, потомство, можемъ считать Баха первымъ основателемъ настоящей методы игры на клавесинѣ.

Во время разгара мадригальнаго стиля существовало подобіе камерной инструментальной музыки, но она допускалась только въ случаяхъ, когда не хватало пѣвцовъ для мадригала; тогда его играли на шестиструнныхъ віоляхъ разныхъ величинъ; онѣ отвѣчали діапазону человѣческаго голоса и назывались по этому верхними, теноровыми и басовыми. Отъ нихъ произошли альты, віолончели и контрабасы. — Но не скрипка; она была гораздо древнѣе по происхожденію.

Оркестровая музыка зарождается вмѣстѣ съ лирическою драмою. Опера и оркестръ родились вмѣстѣ и съ тѣхъ поръ композиторы, замѣнивъ сельскихъ скрипачей, подчинили правиламъ искусства то, что было достояніемъ рутины и традиціонныхъ предразсудковъ. Сначала оркестровая музыка не шла одновременно съ драматическимъ пѣніемъ. Какъ она ни была слаба, она выступила одна. Простой басъ сопровождалъ монодію или речитативъ, а оркестръ изъ за кулисъ игралъ только увертюру (*toccata*) въ ритушеляхъ и позже въ балетѣ. Пери и Монтеверде исключили скрипки изъ оркестра и допустили віолы, что тѣмъ страннѣе, что въ ту эпоху уже были виртуозы скрипачи. Самый знаменитый былъ Бальтазарини прозванный *sire de Beaujoyeux* при дворѣ Генриха III французскаго. Къ тому же самая фабрикація скринокъ была уже очень

совершенствована братьями Аматти — доказательство, что скрипка очень уважалась в те времена.

Я привелъ примѣръ перваго пѣнія, исполнявшагося на лирической сценѣ; я показалъ исходную точку оперы на пути, который привелъ ее къ *Донъ-Жуану*. Оркестровая музыка, шедшая вмѣстѣ съ оперою, живетъ столько же дѣтъ. Интересно будетъ поэтому показать начало ея. Вотъ увертюра къ Евридикѣ, Пери и ритурнель къ Орфео Монтеверде, эти зародыши увертюры *Волшебной флейты*. Произведение Пери написано для оркестра изъ трехъ флейтъ; его длина 15 тактовъ.



Не было ли здѣсь намѣренія создать что нибудь въ пасторальномъ духѣ? Можно подумать, что это написано для волынки.

Нѣкоторые называли Монтеверде Моцартомъ своего времени. Пусть такъ, но тогда это Моцартъ выкидышъ, потому что онъ явился на 200 лѣтъ раньше; тѣмъ не менѣе онъ былъ одинъ изъ видныхъ двигателей втораго переворота въ искусствѣ музыки, того, который привелъ къ общему измѣненію системы тональности. Многія изъ композицій Монтеверде, между прочимъ мадригалъ: *Straccia mi pur il core*, приближаются къ музыкѣ нашего времени. Другой мадригалъ, составлявшій ритурнель къ *Orfeo*, считается шедевромъ каноническаго стиля у Бёрней. Онъ былъ бы имъ, если бы тамъ не попадались диссонансы противные слуху. Вотъ онъ:

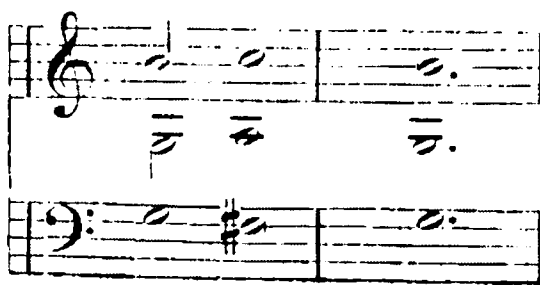


Онъ любопытенъ на видъ, а въ исполненіи долженъ быть еще курьезнѣе. Тональность колеблется между *do* и *sol* мажоръ; модуляція между стилемъ XVI-го и XVII-го вѣка; много аккордовъ не принадлежатъ ни къ какому вѣку ни — стилю. Въ противность принципамъ, — которымъ въ другихъ произведеніяхъ онъ слѣдовалъ самъ, — Монтеверде нагромождаетъ здѣсь безъ приготовленія невыносимый гармоническій разладъ на слабыхъ доляхъ такта и обходится безъ нихъ на сильныхъ⁹⁸. Вотъ двѣ симфоніи для оркестра: одна въ мелодическомъ стилѣ, а другая въ

⁹⁸ Это историческое введеніе два года какъ было уже написано когда я познакомился съ прекраснымъ и ученымъ трудомъ г. Фетиса: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, помѣщеннымъ въ нѣсколькихъ нумерахъ *Revue et gazette musicale de Paris*. Г. Фетисъ считаетъ Монтеверде основателемъ современной тональности, потому что онъ первый сталъ употреблять

доминантсептаккордъ безъ приготовленія и со всѣми его интервалами. Разрѣшеніе уменьшенной квинты въ терціи въ этомъ аккордѣ представляется ему основнымъ принципомъ современной тональности, что вполне вѣрно и справедливо. Потомъ г. Фетисъ говоритъ, что это разрѣшеніе оставалось неизвѣстнымъ ВСѢМЪ музыкантамъ до конца XVI вѣка. Что касается до этого послѣдняго мнѣнія, то да позволить мнѣ г. директоръ Брюссельской консерваторіи выразить нѣкоторые сомнѣнія въ его вѣрности, изложенныя со всѣмъ уваженіемъ, должнымъ отъ ученика къ учителю, рѣдкой критической проникательности и глубокой учености котораго онъ удивляется.

Прежде всего, разрѣшеніе, о которомъ идетъ рѣчь, было извѣстно и признано Петромъ Арономъ, теоретикомъ первой половины XVI вѣка, какъ это доказываетъ слѣдующій примѣръ, взятый изъ Бёрнея Gen. Hist. t. 3 p. 156.



Потомъ у Палестрины я нахожу не только множество случаевъ, гдѣ вводный тонъ (Subsemitonium modi) идетъ вверхъ, между тѣмъ какъ септима доминанты (4-я ступень гаммы) идетъ внизъ; я встрѣчаю у него даже цѣлый септаккордъ, неприготовленный и образующій кadenцію настолько характеристичную, насколько это возможно: Stabat Mater, такты 72 — 73.



Наконецъ это разрѣшеніе, породившее новую тональность, встрѣчается почти у всѣхъ композиторовъ той же эпохи и вы конечно замѣтили его въ романсѣ Бирда, жившаго раньше Монтеверде.

Насколько слабость моихъ познаній позволяетъ мнѣ судить, я думаю что открыть изобрѣтателя доминантсептаккорда не легче, чѣмъ изобрѣтателя трезвучія. Эти открытія, когда они становятся возможными, дѣлаются музыкальнымъ инстинктомъ человѣчества. Какъ только зародилась мелодія въ качествѣ произведенія искусства, мелодія съ аккомпанементомъ, доминантсептаккордъ долженъ былъ самъ собою явиться музыкантамъ какъ необходимая принадлежность композиціи; ибо этотъ аккордъ съ позднѣйшими производными отъ него главнымъ

контрапунктическомъ. Онѣ должны были раздѣлить дилетантовъ на Перистовъ и Монтевердистовъ, какъ недавно еще наши современники раздѣлялись на Моцартистовъ и Россинистовъ.

Изъ жизнеописанія Бальтазарини можно вывести, что виртуозность инструменталистовъ, опередивъ виртуозность пѣвцовъ, ждала только появленія мелодистовъ чтобы развиться въ настоящее искусство. На что могло походить соло скрипки въ тѣ времена? Исторія объ этомъ умалчиваетъ за немѣнимъ образцовъ. Но такъ какъ невозможно допустить, чтобы концертная музыка обходилась безъ мелодій и пассажей, то надо предположить что нибудь одно: или солисты сами сочиняли нужныя имъ мелодіи, или, что вѣроятнѣе, заимствовали ихъ изъ музыки танцевъ и народныхъ пѣсень.

Виртуозность самая необычайная началась со скрипки. Сто лѣтъ послѣ мессира de Beaupreux, мы находимъ солиста Томаса Бальтцаръ Любекскаго. При Карлѣ II Англійскомъ онъ былъ директоромъ королевской капеллы. Въ Оксфордѣ, докторъ Вильсонъ, самый большой знатокъ въ Англіи, пошелъ его послушать и отъ восторга упалъ передъ нимъ на колѣни для того чтобы почтить сверхъестественный талантъ, а также отчасти и для того чтобы подсмотреть нѣтъ ли у него копытъ, этихъ атрибутовъ нечистой силы. Такъ что Роде и Паганини далеко не первые имѣли честь прослыть за чертей. Бальтцаръ, о чудо! — достигалъ на квинтѣ невѣроятной высоты *ре* третьей октавы! Всякій 8-ми лѣтній школьникъ беретъ теперь эту ноту шутя.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что вообще виртуозы, и скрипичные въ особенности, Корелли, Джеминиани, Тартини и Пуньяни много содѣйствовали процессу композиціи; но, кромѣ Корелли, они косвеннымъ путемъ вліяли на него совершенствуя и расширяя механизмъ скрипки и этимъ подготовляли почву для Эммануэля Баха, Боккерини и Гайдна.

Нужно опредѣлить, что мы понимаемъ подъ инструментальной музыкой высокаго стиля. Она дѣлится на два рода; на концертную, гдѣ вниманіе слушателя главнымъ образомъ обращено на одного исполнителя и на симфоническую — гдѣ весь интересъ сосредоточивается на композиторѣ. Эта послѣдняя имѣетъ конечно первенствующее значеніе.

Долгое время оба типа инструментальной музыки шли рядомъ, опираясь другъ на друга. Но это не могло продолжаться; хотя пути и были параллельны, но цѣли слишкомъ различны. Наука композиціи, достигнувъ апогея, оставила восходящую линію, которая окончилась съ послѣднимъ вѣкомъ, и начала кружиться на мѣстѣ чтобы начать нисхожденіе. Исполненіе же, имѣвшее еще передъ собою громадное поле, продолжало идти впередъ.

Хронологія, всегда согласная съ общимъ ходомъ прогресса въ XVIII вѣкѣ, насъ приводитъ

образомъ опредѣляетъ складъ мелодій: ритмическое дѣленіе или каденцій, музыкальную фразировку, модуляціи. Я спрашиваю у г. Фетиса, развѣ въ произведеніяхъ всего XVI вѣка не видна ясно борьба все болѣе и болѣе рѣшительная, все болѣе и болѣе успѣшная противъ тональности церковнаго лада, въ сущности составлявшей отсутствіе тональности. На чемъ же основано общее предпочтеніе, оказываемое композиторами этой эпохи тональности пятаго церковнаго лада, превращенной посредствомъ пониженія кварты въ настоящую мажорную гамму; а эти діезы, эти бемоли, число которыхъ возрастаетъ все больше и больше; а эти каденціи, уже столь частыя, получаемыя посредствомъ повышенія 7-й ступени въ тонику; затѣмъ допущеніе уменьшенной квинты и тритона, наводившихъ ужасъ на прежнихъ ученыхъ; что же это все было, какъ не открытое нападеніе на церковные лады, въ которыхъ не было ни діезовъ, ни бемолей, ни септимы доминанты, ни вводнаго тона, а слѣдовательно и настоящихъ каденцій. Вѣкъ уступалъ давленію необходимости; онъ стремился къ истинной тональности, не извѣстной ему въ совершенно опредѣленной формѣ, но онъ все таки къ ней стремился; и если Монтеверде сдѣлалъ болѣе другихъ, то лишь потому, что явился послѣ тысячи другихъ. Впрочемъ не онъ даже и далъ первые образцы гармоніи вполнѣ чистой т. е. вполнѣ естественной; эта слава выпала на долю Кариссими и Страделла, его современниковъ или почти современниковъ. Мы видимъ что современная тональность боролась около ста пятидесяти лѣтъ съ призракомъ церковныхъ ладовъ прежде нежели окончательно утвердилась, — и Монтеверде не былъ ни первымъ ни послѣднимъ въ этой борьбѣ.

наконецъ къ самому знаменитому изъ музыкантовъ, учителю и предшественнику того, который долженъ былъ соединить подъ своимъ монаршимъ скипетромъ всѣ различныя области музыкальнаго искусства. Всякій изъ моихъ читателей называетъ Іосифа Гайдна. Намъ здѣсь не приходится заниматься великимъ старцемъ, авторомъ «Сотворенія міра»; этотъ старецъ — ученикъ Моцарта. Намъ здѣсь интересуется молодой Гайднъ, который при всей молодости имѣлъ славу быть прозваннымъ *отцомъ инструментальной музыки*. Этотъ титулъ, въ высшей степени заслуженный, требуетъ однако, чтобы историческая критика привела его къ точному значенію, безъ чего справедливость современниковъ и потомства по отношенію къ Гайдну рискуетъ показаться преувеличеніемъ въ глазахъ моихъ читателей.

Говоря объ органѣ и клавесинѣ, мы упомянули о томъ, что Бахъ и Гендель сдѣлали для этихъ инструментовъ. многія увертюры Генделя и теперь еще имѣютъ значеніе, какъ піесы для оркестра. Такъ что инструментальная музыка, и притомъ хорошая, уже существовала до Гайдна. Безъ сомнѣнія, но эта музыка была какъ бы приложеніемъ къ церковной, а когда была свѣтской, то всетаки по болѣе части заключалась въ предѣлахъ фугированнаго стиля. Самыя красивыя увертюры Генделя имѣютъ достоинство фугъ, т. е. имъ совершенно недостаетъ драматическаго характера въ отношеніи къ операмъ и ораторіямъ, которымъ онѣ предшествуютъ. Въ піесахъ для клавесина Баха еще болѣе чувствуется отсутствіе элегантныхъ и выразительныхъ мелодій, если не принимать въ расчетъ его контредансы, аллеманды, куранты, жиги, сарабанды и менуэты, которые великій контрапунктистъ оправлялъ своей эрудиціей, когда онъ удостоивалъ снисходить къ слабостямъ человѣческимъ. Въ концѣ концовъ эти піесы, предназначенны исключительно для того, чтобы войти въ молитвословъ композиторовъ и въ руководство піанистовъ, и именно поэтому не мыслимы въ сферѣ музыкальныхъ удовольствій большихъ залъ съ блестящимъ освѣщеніемъ, красивыми туалетами и многочисленной публикой. Онѣ были бы слишкомъ строги и серьезны даже какъ камерная музыка.

Однако инструментальная музыка должна была имѣть назначеніе не только восхищать специалистовъ; она уже стремилась къ свѣту популярности и пробовала идти рядомъ съ оперой. Это честолюбивое стремленіе сначала шло успѣшно подъ покровительствомъ Корелли, но вскорѣ благодаря неловкости преемниковъ этого счастливаго музыканта она пала. Сوناتы Корелли въ своемъ родѣ тоже, что въ вокальной музыкѣ произведенія Скарлатти; вещи почти классическія и во всякомъ случаѣ превосходящія все, что было писано по части оркестровой и камерной музыки до Боккерини и Гайдна. Это было настоящее междуцарствіе для хорошей инструментальной музыки — до того жалки и ничтожны были произведенія композиторовъ той эпохи.

Итальянцы дали силу аксіомы мнѣнію, что инструментальная музыка ниже вокальной. Въ эту эпоху оно было дѣйствительно неопровержимо. При соединеніи ихъ, первая всегда подчинена послѣдней; въ отдѣльности — инструменталисты того времени не были достаточно сильны, чтобы соперничать съ пѣвцами. Съ другой стороны контрапунктическая музыка тоже свидѣтельствовала о превосходствѣ вокальной музыки, и это въ странѣ, гдѣ инструментальная наиболѣе процвѣтала. Фугированный хоръ Генделя, мотетъ Баха значительно превосходили то, что эти композиторы писали для органа, клавесина и оркестра. Наконецъ въ концертантной музыкѣ, человѣческой голосъ всегда оставался самымъ красивымъ и выразительнымъ изъ инструментовъ. Исходя изъ этихъ истинъ не безъ нѣкотораго основанія приходили къ заключенію, что музыка инструментальная, отдѣлившись отъ вокальной и будучи ограниченной ея собственными средствами, была лишь суррогатомъ музыки вокальной и что съ того времени инструменталисты, слуги въ комедіи, должны были подражать манерамъ отсутствующихъ господъ, копировать стиль композицій и исполненія съ оперныхъ арій, дуэтовъ и хоровъ; однимъ словомъ, подражать пѣвцамъ на столько, на сколько имъ позволяли ихъ относительно слабыя средства. Такіе принципы господствовали въ Италіи, а слѣдовательно и въ Европѣ, какъ это видно изъ всего что говорится объ этомъ въ сочиненіяхъ XVIII вѣка, въ особенности въ словарѣ Руссо, самомъ достовѣрномъ органѣ мнѣній по ту сторону Альпъ. Такая теорія прежде всего удалила всѣхъ сколько нибудь чувствовавшихъ въ себѣ талантъ композиторовъ отъ такого якобы второстепеннаго рода сочиненія и инструментальная музыка досталась людямъ лично убѣжденнымъ въ своей посредственности; такимъ образомъ теорія,

казалась вполнѣ оправдывалась практикой.

Еще и теперь авторамъ и исполнителямъ концертныхъ соло совѣтуютъ подражать вокальному стилю. Почему же и нѣтъ, если инструментальность замѣняетъ въ данномъ случаѣ пѣвца. Въ рукахъ виртуоза скрипка, віолончель, альтъ, флейта, кларнетъ, фаготъ и гобой могутъ передать каватину съ такой же душой, вкусомъ и умѣньемъ какъ самый законченный пѣвецъ; будетъ отсутствовать только слово, но виртуозъ сѣмѣетъ вознаградить это тѣми средствами, которыя ему представляютъ протяженіе въ три или четыре октавы, роскошь украшеній, смѣлость, богатство, разнообразіе, блескъ и законченность пассажей, передъ которыми поблѣднѣютъ всѣ бравурные пассажи пѣвца. Паганини, какъ извѣстно, сдѣлалъ вызовъ Малибранъ, и какъ вѣжливый кавалеръ, предложилъ пользоваться противъ этой пѣвицы, обладавшей двойнымъ діапазономъ и блистательнѣйшей вокализацией, только четвертью своихъ силъ: одной струны *sol*. Извѣстно также, что вызовъ не былъ принятъ.

Вы видите, что даже въ концертантной музыкѣ, инструментальность, подражая пѣвцу, долженъ сдѣлать болѣе нежели онъ. *Adagio* віолончели должно быть чѣмъ-то большимъ, нежели *cantabile* тенора, чтобы сравняться съ нимъ, а скрипичное *allegro* чѣмъ либо большимъ, нежели бравурная арія сопрано. Иначе, еслибы солистъ инструментальность ограничивался исполненіемъ сочиненій доступныхъ голосу, то онъ всегда остался бы позади и вотъ почему инструменталисты XVIII вѣка, техническія средства которыхъ нисколько не превосходили средствъ современныхъ имъ пѣвцовъ, служившихъ для нихъ образцами, — такіе инструменталисты не были соперниками ихъ, а скорѣй вторили имъ. По крайней мѣрѣ вокальный стиль, который они употребляли въ качествѣ солистовъ, былъ тогда еще болѣе не умѣстенъ, нежели теперь. Но что могло дать примѣненіе этого стиля, формъ и фразеологіи оперы въ оркестровой и камерной не концертантной музыкѣ, гдѣ интересъ переходитъ отъ *solo* къ *tutti*, и отъ исполнителя къ композитору? Я приведу замѣчанія, которыя дѣлаетъ Герберъ въ своемъ новомъ музыкальномъ Лексиконѣ, въ статьѣ о И. С. Бахѣ, одной изъ лучшихъ въ книгѣ и одной изъ немногихъ, матеріалъ которыхъ согрѣлъ компилятивное рвеніе неутомимаго лексикографа до обсуждения предмета.

«Стиль композиціи, говоритъ онъ, гдѣ мелодія царитъ безраздѣльно, господствовала въ XVIII вѣкѣ и кончила тѣмъ, что распространилась на всю музыку, а слѣдовательно и на инструментальную. Такъ какъ композиторы искали тогда свой идеалъ мелодической красоты и даже матеріалы своей работы исключительно въ театральномъ пѣніи и, такъ какъ съ другой стороны это пѣніе должно было согласоваться съ положеніями поэмы, въ которыхъ чувство иногда измѣняется на каждой строчкѣ, то въ результатъ инструментальныя пьесы, сдѣланныя по этому образцу, ставили насъ въ положеніе людей слушающихъ оперу, переложенную въ квартетъ. Слышались немотивированныя, разбросанныя и страннымъ образомъ контрастирующія идеи, наминавшія чѣтки, случайно составленныя изъ шариковъ разныхъ размѣровъ и цвѣтовъ.»

Да, эта пестрота, это чередованіе мелодической неурядицы, эта программа дѣйствія, котораго никто не понимаетъ, это либретто съ бѣлыми страницами, вся эта музыка ничего не говорящая воображенію, въ самомъ дѣлѣ должна была быть ужасной! Какъ же люди со вкусомъ могли не предпочесть оперную музыку, которая была понятна, музыкѣ не имѣвшей смысла.

Таково было огромное преимущество драматическихъ композиторовъ передъ инструменталистами. Первые находили въ поэмѣ руководящую идею и подробный планъ своей работы; вторые — не имѣли никакого путеводителя. Сбросивши иго каноническаго контрапункта, они не знали что дѣлать со своей свободой. Они и не подозрѣвали, что для состязанія съ драматическими композиторами, надо было дѣйствовать иначе, и гораздо больше чѣмъ послѣдніе; что для соперничества съ прелестью говорящей души мелодіи, съ выразительными звуками страсти, съ удовольствіемъ для глазъ и ума надо было подняться на высоты недоступныя для оперы, противопоставить относительнымъ достоинствамъ примѣненія музыки къ драмѣ, абсолютныя достоинства, т. е. музыкальныя, тѣ, которыхъ характеръ мы опредѣлили, говоря о фугѣ. Но до этого времени, контрапунктисты одни были въ состояніи писать удобопонятную музыку безъ программы, ясную и сильную своей собственной логикой, мудро распоряжающуюся своимъ внутреннимъ содержаніемъ, всегда разнообразную и послѣдовательную. Такъ что, отнюдь не слѣдуя по пятамъ за

оперными композиторами, а углубляясь въ изученіе приѣмовъ фугистовъ, серьезная инструментальная музыка могла вступить на путь, въ концѣ котораго стояла увертюра *Волшебной флейты*, въ которой наука композиціи кажется на всѣ времена сказала свое послѣднее слово. По какими путями мелодическій стиль долженъ былъ прійти къ разумности и строгому единству фуги, сохраняя при этомъ свою независимость, свою прелесть, энергію и разнообразіе своей выразительности. Это составляло секретъ Гайдна.

Ничто не двигается скачками въ искусствѣ. Всегда какая нибудь инициатива болѣе или менѣе блестящая подготовляетъ великія классическія произведенія. Примѣненіе приѣмовъ фуги къ выразительной мелодіи или, другими словами, сближеніе двухъ музыкальных крайностей открывало цѣлую безконечность ступеней, которыхъ одинъ музыкантъ не могъ пройти всѣ. Такъ Гайднъ, — не былъ ни исходной точкой, ни окончательной, въ инструментальной композиціи. Онъ имѣлъ Эммануила Баха, какъ предшественника, Боккерини — какъ конкурента а Глюкъ, двадцатью годами старше его сочинилъ увертюру *«Ифигенія въ Авлидѣ»* въ эпоху, когда онъ не могъ быть ничѣмъ обязаннымъ Гайдну.

Глюкъ былъ первымъ, если не ошибаюсь, композиторомъ классическихъ оркестровыхъ сочиненій не въ стилѣ фуги. Подъ названіемъ классическихъ мы здѣсь, какъ и вездѣ, подразумѣваемъ такія произведенія, которыя не проходятъ и остаются образцомъ на вѣки. Пичинисты со своимъ надменнымъ презрѣніемъ къ инструментальной музыкѣ, безъ затрудненія признавали, что Італія не имѣетъ такого инструменталиста какъ Глюкъ. У каждой націи есть свой геній, говорилъ Лагарпъ. У французовъ — геній драматическаго искусства. У итальянцевъ — геній пѣнія. У нѣмцевъ — инструментальной музыки. *Suum cuique*.

Почтенный Аристархъ думалъ, что надѣлалъ Глюка самымъ скромнымъ удѣломъ, но на дѣлѣ его преимущество уже состояло въ томъ, что его талантъ былъ неоспоримъ. Драматическое-же искусство у французовъ могли справедливо оспаривать Шекспиръ и нѣмцы, музыку итальянцевъ оспаривалъ самъ Глюкъ.

Въ увертюрѣ *«Ифигенія въ Авлидѣ»* одномъ изъ истинныхъ и древнѣйшихъ образцовъ инструментальной музыки, подражаніе приѣмамъ характеризующимъ содержаніе фуги дѣлаетъ первые шаги. Оно ограничивается введеніемъ единства и яснаго смысла въ мелодическое произведеніе. Какъ ново звучитъ эта вещь до сихъ поръ! Сколько меланхолическаго величія въ интродукціи, грандіозности въ *allegro*. Какъ удачно мотивировано въ музыкальномъ отношеніи и удивительно приложено къ основаніямъ поэмы это соединеніе воинственныхъ и патетическихъ идей, слѣдующихъ одна за другой! Гордыня Агамемнона, гнѣвъ Ахилла и слезы Ифигеніи — все здѣсь. И отчего зависитъ достоинство этой картины? Отъ того, что чувства, на которыя эта увертюра намекаетъ, безъ ихъ *индивидуализаціи*, не выражаются и не могутъ выражаться на сценѣ въ тѣхъ-же формахъ. Ни одной фразы, которая-бы вырисовывалась какъ вокальное пѣніе, ни одной — требующей текста или программы. Можно-бы отдѣлить эту вещь отъ оперы и она сохранила-бы всю цѣлость своего музыкальнаго значенія. Въ чемъ можно упрекнуть эту вещь въ наше время? Она длинна, а потому монотонна. Увертюра Донъ-Жуана длиннѣе однако, и никто этого ей въ упрекъ не поставитъ. Дѣло въ томъ, что экономизируя свои идеи и воспроизводя ихъ въ теченіи всего произведенія, по приѣмамъ фугистовъ, Глюкъ почти не ввелъ въ него другаго принципа разнообразія кромѣ модуляціи. Этого недостаточно для такой длинной вещи. Фраза, представленная въ тоникѣ, возвращаясь въ доминантѣ и *vice versa*, остается той-же фразой.

Гайднъ, превосходящій Глюка и ученостью и силою изобрѣтательности, пошелъ гораздо далѣе въ примѣненіи приѣмовъ фуги къ элегантному стилю. Онъ прибѣгъ къ контрапунктическому анализу идей, и въ этомъ нашлось разрѣшеніе великой задачи единства вмѣстѣ съ возрастаніемъ интереса до безконечнаго разнообразія. Онъ создать, или по крайней мѣрѣ усовершенствовать, стиль композиціи, который бы можно было назвать мелодико-тематическимъ. Вотъ что Герберъ говоритъ по этому предмету: «Чувство истины и красоты, такъ глубоко воодушевлявшее Гайдна, ему вдохновило образцы, возродившіе инструментальную музыку. вмѣсто того, чтобы сшивать отдѣльные куски, какъ это дѣлалось до него, онъ показалъ, какъ можно строить цѣлое, полное величія и красоты, съ одной музыкальной идеей, развитой и анализированной самыми

разнообразными способами и какъ, по примѣру золотыхъ дѣлъ мастера, можно было растянуть крупинку золота въ нѣсколько нитей. Это насъ вернуло къ чистой музыкѣ, которою слишкомъ пренебрегали за послѣдніе 70 лѣтъ. Она состоитъ въ искусствѣ изобрѣтать богатую тему, ее анализировать и строить изъ ея частей нѣчто стройное, цѣлое въ мелодическомъ-ли стилѣ или контрапунктическомъ. Въ томъ и другомъ случаѣ, единство произведенія тѣмъ болѣе для насъ будетъ очевидно, чѣмъ лучше въ немъ прочувствовано отъ начала до конца музыкальное выраженіе того же настроенія.»

Мнѣ кажется, что никогда не было болѣе ясно изложено послѣдній изъ прогрессивныхъ переворотовъ въ музыкѣ, переворотъ, въ которомъ Гайднъ былъ самымъ виднымъ дѣятелемъ и который былъ окончательно завершёнъ Моцартомъ.

За исключеніемъ весьма немногихъ, всѣ ставятъ теперь Гайдна выше всѣхъ предшествовавшихъ музыкантовъ и никогда общее мнѣніе не было болѣе основательнымъ. Не онъ-ли первый соединилъ въ своихъ произведеніяхъ всѣ элементы композиціи и совмѣстилъ противоположныя преимущества двухъ родовъ, такъ долго бывшихъ несовмѣстимыми. Путемъ взаимныхъ уступокъ и заимствованій онъ далъ силу природной непрочности мелодическаго стиля и смягчилъ систематическую строгость контрапункческаго. У кого, до Гайдна, можно найти все очарованіе выразительности музыки вмѣстѣ съ большей солидностью работы, популярность, ужившуюся съ ученостью, залогъ успѣха при жизни и послѣ смерти на вѣки! Болѣе счастливый, чѣмъ Моцартъ, онъ достигъ вершины славы прежде чѣмъ сошелъ въ могилу. Величіе нашего героя было посмертное. Незамѣненное вѣкомъ, оно оставило Гайдну преимущество чувствовать себя одного на верху музыкальнаго Парнаса. Теперь онъ не одинъ тамъ; выше его сіяетъ еще большимъ свѣтомъ ликъ болѣе юнаго генія.

У Бёрней въ разсказѣ о Гайднѣ отражается энтузіазмъ, которымъ пользовался Гайднъ при жизни. Бёрней слышалъ великихъ пѣвцовъ своего времени, зналъ старую и новую музыку отъ А до Z; какъ англичанинъ онъ былъ поклонникомъ Генделя, а по личному вкусу склонялся къ итальянской оперѣ. «Я дошелъ, — говоритъ онъ, — до той части моего разсказа, гдѣ мнѣ нужно говорить о Гайднѣ, объ удивительномъ и несравненномъ Гайднѣ, произведенія котораго, такому утомленному музыкой старцу, какъ я, доставили больше удовольствія чѣмъ я его имѣлъ когда либо, какъ меломанъ, въ годы невѣжества и энтузіазма моей молодости, въ пору когда все казалось ново и когда способность наслаждаться не была ослаблена во мнѣ ни критикой ума, ни пресыщеніемъ.» Далѣе онъ говоритъ: «нѣкоторые *adagios* Гайдна такъ грандіозны по идеѣ и гармоніи, что ихъ фразы производятъ на меня впечатлѣніе болѣе сильное чѣмъ лучшее оперное пѣніе съ самымъ поэтическимъ текстомъ.» Ни о комъ Бёрней не говорилъ съ такой восторженностью.

Этотъ отзывъ Бёрнея о Гайднѣ наводитъ на вопросъ о томъ, что требуетъ болѣе таланта, вокальная музыка или инструментальная. Исключительные сторонники скоро рѣшаютъ вопросъ; мы въ качествѣ болѣе безпристрастныхъ людей остановимся на этомъ вопросѣ нѣсколько долѣе.

Несомнѣнно, что высокій стиль инструментальной музыки, самый красивый и богатый изъ всѣхъ; несомнѣнно также и то, что не пользуясь человѣческимъ голосомъ, этимъ совершеннѣйшимъ по звуку изъ всѣхъ инструменотовъ, симфонистъ былъ бы неизбежно побѣжденъ, если бы онъ въ борьбѣ съ оперой не противопоставлялъ ея совмѣщенію многихъ искусствъ, музыкальныя красоты, достоинствомъ превосходящія оперныя красоты, независимыя отъ иллюзіи и условности. Съ оркестромъ нашего времени никакая техническая трудность не останавливаетъ инструменталиста, ни одно изъ соображеній, смущающихъ опернаго композитора, не существуетъ для его свободы, лишь-бы онъ самъ не плошалъ. Оркестръ дѣйствуетъ во имя одной музыки, имѣетъ свое человѣческое я вмѣсто всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, свое чувство и воображеніе истолкователями, безконечное вмѣсто конечнаго и полноту средствъ искусства для восполненія духовнаго содержанія недопускающаго ни слова, ни опредѣленнаго дѣйствія.

Если бы о сочиненіяхъ драматическаго и инструментальнаго композиторовъ судили только по партитурамъ, т. е. потому, что представляютъ ноты, то въ общемъ оказалось бы, что симфонія, квинтетъ или квартетъ представляютъ большее значеніе, нежели оперная арія, дуэтъ ансамбль или хоръ. Но было-бы несправедливо судить опернаго композитора по одной партитурѣ или даже по

исполненію его музыки внѣ театра. Все равно если бы внести часть декорации въ комнату, чтобы судить о впечатлѣніи, которое она должна произвести на зрителя въ извѣстномъ отъ него разстояніи. Сравненіе это тѣмъ болѣе вѣрно, что для сценической музыки иллюзія не только необходима, но иногда имѣетъ преобладающее значеніе. Мелочи на видъ представляются гениальными вещами въ драматическомъ исполненіи. Инструменталистъ подчиняется только своему искусству, т. е. самому себѣ; тотъ кто работаетъ для театра долженъ имѣть въ виду много другихъ факторовъ. Во первыхъ – драматическую правду, во вторыхъ интересы какъ исполнителей такъ и виртуозовъ и затѣмъ собственный интересъ, то есть достоинство произведенія какъ партитуры. Помимо этого сколько требованій, не считая мѣстныхъ и модныхъ, царящихъ здѣсь болѣе чѣмъ гдѣ-либо! Наконецъ надо принять въ соображеніе, что человѣческій голосъ, главный дѣятель въ оперѣ, ни по діазону, ни по технической разработкѣ, не можетъ сравниться съ механизмомъ главныхъ инструментовъ оркестра. И такъ какъ область пѣнія по существу своему ограничена крайне малымъ количествомъ мелодическихъ формъ и фразъ, то и требуется отъ опернаго композитора особенныя силы, чтобы его произведеніе отличалось свѣжестью и оригинальностью. Столько затрудненій, препятствій, соображеній стѣсняющихъ свободу опернаго композитора, если онъ ихъ побѣдитъ, позволяютъ ли ставить его ниже композитора симфонической музыки? Не высшаго ли порядка тотъ человѣкъ который способенъ извлечь изъ ничтожества блѣдныя эскизы либретто? который умѣетъ трогать сердце и возбуждать воображеніе, удовлетворять умъ вѣрностью музыкальнаго толкованія и очаровывать слухъ, создавая мелодіи предназначенныя обойти весь міръ?

Allen Ohren klingend
Keiner Zunge fremd.

Такіе музыканты далеко не заурядны, чтобы можно было ихъ ставить ниже которой либо категоріи композиторовъ. Слѣдовательно и тотъ и другой родъ музыки, одинъ — со сложными цѣлями, другой — съ простой — имѣютъ каждый свои качества и не могутъ быть цѣнны на основаніи однихъ и тѣхъ-же положеній. Симфониста судятъ по тому, что онъ сдѣлалъ, опернаго композитора — по тому, что онъ преодолѣлъ для достиженія своей цѣли. У одного въ виду только партитура, у другого — партитура, драма и персоналъ исполнителей.

Достоинство симфоническаго произведенія, будучи сосредоточено вполнѣ въ музыкѣ, требуетъ сравнительно большей силы изобрѣтательности, богатства идей и знанія контрапункта.

Въ оперѣ значеніе музыки уменьшается компромиссомъ съ различными требованіями, одинаково властными, но въ этомъ компромиссѣ заключается и торжество опернаго композитора. Отъ него требуется болѣе размышленія, расчета, эстетическаго такта, вкуса и ума, чѣмъ отъ инструменталиста. Если заслуга послѣдняго состоитъ въ умѣнны заставить забыть, что искусство имѣетъ границы, заслуга другаго состоитъ въ пополненіи предѣловъ, въ которые онъ впередъ себя заключилъ, принимая либретто. Въ этомъ умѣнны кроется залогъ его успѣховъ и той высшей степени почетной популярности, на какую можетъ разсчитывать музыкантъ, популярности Глюка, Чимарозы и Вебера. Публика опернаго композитора многочисленнѣе; нѣтъ славы болѣе блестящей чѣмъ его. Кругъ слушателей инструменталиста гораздо тѣснѣе, за то и слушаютъ его долѣе. Симфонія уже потому долговѣчнѣе оперы, что самое живучее, что есть въ музыкѣ, это она сама безъ примѣси чего либо другаго.

Рѣдко совмѣщаются въ равной мѣрѣ въ томъ же лицѣ качества, характеризующія тотъ и другой родъ композиторовъ, я говорю о силѣ творчества, которую слишкомъ исключительно именуютъ гениальностью, и о силѣ анализа, мысли и вкуса. Если же и встрѣчаются въ равной мѣрѣ, то въ высшей степени — никогда, сказалъ-бы я, если-бы могъ забыть того музыканта, исторію котораго я пишу. Впрочемъ, за этимъ единственнымъ исключеніемъ я не знаю человѣка, который стоялъ бы выше всѣхъ какъ въ инструментальной такъ и въ оперной музыкѣ, не смотря на то что почти всѣ величайшіе композиторы новаго времени помогались этого двойнаго вѣнца. Оперы Гайдна давно забыты. Бетховень — этотъ гигантъ-симфонистъ — чувствовалъ себя стѣсненнымъ въ «Фиделіо». Инструментальная музыка Вебера не сдѣлала-бы его такимъ знаменитымъ, какъ творца

«Фрейшютца». А струнные квартеты Россини! повѣрить нельзя, что ихъ писать сочинитель «Barbieri».

Мы подошли къ концу этого длиннаго, но необходимаго предисловія, котораго нельзя было не положить въ основаніе исторіи музыки. Безъ этого значеніе Моцарта не могло быть нами выяснено вполне, такъ какъ Моцартъ резюмировалъ всю исторію музыки отъ Жоскина до Гайдна. Да позволено мнѣ будетъ вкратцѣ повторить тѣ факты и идеи, на которыхъ зиждется это предисловіе.

Музыка дѣлится по своей сущности на природную и искусственную. Одна вытекаетъ изъ инстинкта аккорда; другая основывается на положительномъ знаніи гармоніи. Во всѣ времена, вездѣ музыка существовала въ природномъ состояніи, какъ существуетъ и нынѣ въ девяти десятихъ земли нашей. Настоящее музыкальное искусство показывается въ XVI вѣкѣ и только въ нѣкоторыхъ частяхъ Европы. Стало быть, никогда не было возрожденія музыки, какъ это утверждаютъ нѣкоторые. Пока было противорѣчіе между ученой и природной музыкой — первая не была искусствомъ. Это было только стремленіе къ нему. Ея первые успѣхи начинаются съ заимствованій у второй: они незамѣтно приблизили ее къ истинѣ и привели къ примиренію инстинкта и науки, т. е. къ аккордамъ и мелодіи. Ходъ искусства быть строго логиченъ помимо человѣческаго разума. Каноническій контрапунктъ породилъ аккорды, аккорды породили мелодію, это свершилось такъ послѣдовательно, что ничего бы не было, если бы было въ чьей нибудь возможности измѣнить порядокъ. Надо было начать съ разработки музыки не помышляя о примѣненіи, чтобы дойти до возможныхъ примѣненій. Безъ злоупотребленія контрапунктическимъ стилемъ, на которое жаловалась церковь, не было бы церковной музыки. Безъ злоупотребленія мелодическимъ стилемъ, казалось, погубившаго драму въ Италіи, но собственно говоря обуславливавшая только естественный ходъ развитія этого стиля, Глукъ и Пичини не основали бы истинное и прекрасное, одинъ въ лирической трагедіи, другой въ оперѣ — буффѣ. Долго раздѣленные и непримиримые по виду контрапунктъ и мелодія произвели два вида искусства. Фуга мотивировала послѣдовательность и логическую связь музыкальных идей — результатъ могучаго и прочнаго труда, мелодія — силу экспрессіи, прелесть ея музыкальной аналогіи съ ощущеніями страстей. Наконецъ эти два рода музыки сблизились; контрапунктистъ и мелодистъ совмѣстились въ одномъ человѣкѣ, называемомъ теперь просто *композиторомъ*.

Попробовавъ сдѣлать философскій обзоръ исторіи музыкальнаго искусства, я рассчитывалъ, сознаюсь, на снисхожденіе, въ которомъ нельзя отказать индивидуальнымъ и искреннимъ взглядамъ. Я передалъ въ нѣсколькихъ страницахъ плодъ многолѣтнихъ трудовъ. Пусть мои судьи, образованные музыканты, меня судятъ не забывая, что на непроторенныхъ дорогахъ первые шаги всегда трудны и что страница самостоятельнаго труда въ такомъ новомъ предметѣ требуетъ больше умственнаго усилія чѣмъ цѣлый томъ компиляцій и выдержекъ.

МИССИЯ МОЦАРТА. ОБЩИЯ ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА ЕГО ЛИЧНОСТИ И ПРОИЗВЕДЕНИЙ.

Его судьба.

Едва замѣтный ручей при своемъ истокѣ, и рѣка — на томъ мѣстѣ, гдѣ мы остановили обзоръ ея исторіи, музыка развѣтвлялась на элементы, которые, расширяясь въ свою очередь съ годами, сами походили на рѣки; и нельзя было сказать куда направлялось ихъ теченіе, — въ невѣдомый ли океанъ гармоніи или въ пустыни, гдѣ они должны были истощиться и придти частію въ упадокъ, какъ это было съ церковной музыкой. Всякій отдѣльный родъ музыки или уже достигъ цѣли, или приближался къ ней. Церковное пѣніе напало свое завершеніе въ величественной простотѣ и выразительности музыки Палестрины; правильная fuga умерла съ Бахомъ; существенныя формы драматической музыки установились и для трагедій и для комедій; контрапунктическій и мелодическій стиль дали квинтэссенцію того, что могли произвести въ отдѣльности, а искусство композиціи казалось должно было остановиться на Вахъ и Гендель, Глукъ и Пичини, какъ искусство пѣнія можетъ быть и остановилось на Фаринелли, Кафарелли, Пакиароти и Манцуоли. Наконецъ Гайднъ и Боккерини навели инструментальную музыку на единственный путь, гдѣ прогрессъ представлялся еще возможнымъ. Всѣ отрасли музыки казалось принесли свои плоды и каждое изъ ея частныхъ направленій вполне созрѣло въ 1780 году. Тогда только Моцартъ явилъ міру свое назначеніе.

Какой же шагъ еще оставалось сдѣлать музыкѣ? на это я отвѣчу также вопросомъ. Отчего ни одинъ изъ композиторовъ, о которомъ говорилось въ предисловіи, не исключая и Гайдна (конечно — до-моцартовскаго) уже не можетъ болѣе вполне и всегда удовлетворять меломановъ нашего времени, развѣ только любопытство любителя или интересъ историка присоединяется къ чтенію или слушанію ихъ музыки. И однако ни Бахъ, ни Гендель, ни Глукъ не были превзойдены въ своемъ искусствѣ. Пичини и Саккини тоже имѣютъ свои достоинства. Наше поклоненіе ихъ генію остается нетронутымъ, а мы не могли бы ихъ слушать два или три часа подрядъ безъ утомленія. Это оттого, что превосходство ихъ односторонне. Три часа декламаціи и трагическихъ аріетъ, три часа сладкой и тающей мелодіи, три часа вокальныхъ фугъ, три часа гармоническихъ мудреностей на фортепіано — этого слишкомъ много для удовольствія, но это не можетъ наполнить вечера. Вы поняли теперь миссію Моцарта.

Его предназначеніе было ясно: умиротворить воинствующія школы, соединивъ ихъ цвѣта и девизы въ одно знамя; основать будущность музыки на сліяніи прошлаго съ настоящимъ; увеличить до безконечности могущество и объемъ этого искусства равномѣрнымъ содѣйствіемъ всѣхъ его элементовъ, удалить на сколько возможно всякое вліяніе мѣста и времени, уничтожить условныя и школьныя формы, чтобы ихъ замѣстить чистыми аналогіями настроеній и идей, — поддающихся или неподдающихся опредѣленію, — на которыя искусство должно отвѣтить; сдѣлать музыку единою и общечеловѣческою, какъ гармоническое трезвучіе, изъ котораго она исходитъ или какъ поэзія человѣческой души, которой она даетъ самое глубокое и полное толкованіе; написать съ этою цѣлью произведенія приближающіяся къ совершенству на сколько человѣку можно къ нему приблизиться, — образцы каждаго стиля, всякаго рода, публичныя и частныя, церковныя и свѣтскіе... и все это такимъ образомъ чтобы въ поименованныхъ твореніяхъ содержалась полнота образцовъ всѣхъ формъ музыкальнаго искусства.

Это опредѣленіе предназначенія Моцарта не есть риторическая фигура. Если бы оно было таково, то приближалось бы къ гиперболѣ, до того представляется все это невѣроятнымъ, сказочнымъ, превосходящимъ мѣру человѣческихъ силъ и способностей. Такое предназначеніе могло быть признано и доказано только фактомъ его буквального осуществленія. Такъ оно и

свершилось.

Житописни литературы и других искусств не представляют ничего схожаго съ этимъ, ни даже ничего приближающагося. Гдѣ поэтъ, превосходящій всѣхъ остальныхъ во всѣхъ родахъ поэзіи? гдѣ живописецъ, превзошедшій всѣхъ во всѣхъ родахъ живописи? Спросите, кто былъ величайшимъ поэтомъ всѣхъ вѣковъ и народовъ, и никто вамъ не отвѣтитъ. Великіе поэты, скажутъ намъ, всегда были отраженіемъ ихъ страны и эпохи. Они совмѣщали отдѣльные разсѣянные лучи въ фокусъ ихъ индивидуальной природы; рядомъ съ истиной и красотой всѣхъ временъ они производили формы измѣняющіяся какъ самый языкъ ихъ, какъ сами идеи связанныя съ степенью цивилизаціи и нравовъ. Рѣшить вопросъ превосходства Гомера и Данта, Софокла и Шекспира, Горация и Гёте значить высказать свое сочувствіе античнымъ временамъ или той или другой эпохѣ, тому или другому языку. Затѣмъ народы, имѣвшіе первоклассныхъ поэтовъ, всегда предпочтутъ своего чужому. Гдѣ безпристрастный судья въ спорѣ этихъ народовъ, кто въ состояніи рѣшить подобный споръ? Если духъ реакціи, очень законный въ своемъ принципѣ и теперь не имѣющій цѣли, старается возвеличить Шекспира выше всѣхъ поэтовъ міра прошедшихъ, настоящихъ и будущихъ, то люди стоящіе въ сторонѣ отъ препирательствъ классиковъ и романтиковъ не могутъ видѣть, въ этомъ ничего кромѣ смѣшнаго фанатизма, доходящаго до недобросовѣстности въ этомъ обожаніи англійскаго поэта XVI в., о которомъ вовсе нельзя сказать, чтобы онъ отрекся отъ своей національности и своей эпохи, иначе онъ не могъ быть придворнымъ поэтомъ Елизаветы и до сихъ поръ считается однимъ изъ самыхъ національныхъ поэтовъ Англіи.

Вопросъ о безусловномъ превосходствѣ становится однако логически болѣе разрѣшимымъ, когда мы перейдемъ въ область живописи и музыки. Какъ живописцы такъ и музыканты заимствуютъ свои типы изъ сферы міроваго порядка вѣчнаго и незблемаго; одни вдохновляются видимой природой, другіе проникаются отношеніями между закономъ природы и принципомъ нашихъ чувствъ. На этой почвѣ доступно сравненіе несмотря на различіе во времени и мѣстѣ и мы поэтому смѣло можемъ спросить: Кто считается величайшимъ живописцемъ всѣхъ временъ? Намъ разумѣется, отвѣтятъ — Рафаель. Рафаель былъ первымъ въ высшей изъ отраслей живописи — исторической, первымъ по композиціи и экспрессіи, этимъ главнымъ достоинствамъ живописца. Но въ другихъ родахъ живописи онъ себя даже и не пробовалъ. Что касается до колорита, то въ немъ онъ остался позади Тиціана и Корреджіо; въ силѣ и яркости воображенія — позади Микель-Анджело, а цѣлаго элемента искусства — перспективы ему совсѣмъ недоставало, какъ это видно изъ его картины Преображенія. Тѣмъ не менѣе Рафаель признается и всѣми живописцами и всѣми любителями за необычайнаго человѣка.

Допустимъ, что музыка въ двухъ составныхъ своихъ частяхъ, композиціи и исполненіи, требуетъ столько же дарованія и изученія сколько и стихотворство и живопись, по крайней мѣрѣ не менѣе, я полагаю. Допустимъ также и ту безспорную и слишкомъ уже распространенную истину, что гениальныя произведенія всегда отражаютъ въ себѣ выдающіяся черты личности автора, прибавивъ къ этому и то, что всѣ роды и стили поэзіи весьма точно соотвѣтствуютъ другъ другу, а потому и требуютъ одинаковыхъ способностей въ каждой изъ областей искусства и спросимъ у себя, что можно заключить о человѣкѣ, который въ сферѣ музыки былъ: христіанскимъ поэтомъ или литургистомъ, подвизался на поприщѣ трагедіи и комедіи, былъ поэтомъ эпическимъ и лирическимъ, воспѣвалъ Эроса и Вакха и въ довершеніе всего былъ народнымъ пѣвцомъ? который во всемъ плѣнялъ, вездѣ служилъ образцомъ, превосходилъ всѣхъ или по крайней мѣрѣ стоялъ на равнѣ съ наиболѣе одаренными композиторами и наиболѣе отличившимися въ какомъ либо отношеніи и въ чемъ бы то ни было изъ созданнаго ими до и послѣ него; словомъ былъ величайшимъ композиторомъ всѣхъ временъ и первымъ виртуозомъ своего времени.

Это-то необычайное отступленіе отъ законовъ, которыми рѣгулируется классификація умственныхъ способностей и талантовъ и навело меня на мысль положить въ основу моей книги идею предназначенія. Я не скрывалъ отъ себя ни ея смѣлости, ни тѣхъ серьезныхъ возраженій, которыя она могла вызвать; все указывало мнѣ, что она была единственно истинною: и разборъ произведеній, и анализъ характера, и соотвѣтствіе того и другаго съ біографическими данными. Постараюсь доказать это въ настоящей главѣ.

Въ какую эпоху долженъ былъ родиться музыкантъ, предназначенный дать музыкѣ ея окончательное строеніе? Въ эпоху, когда всѣ отрасли этого искусства, развѣтвленные на разныхъ ступеняхъ прогресса, были уже настолько разработаны и зрѣлы, чтобы изъ состоянія отчужденности перейти на степень сліянiя ихъ воедино. Выборъ мѣста падать на Италію и Германію. Во всякой другой странѣ задача Моцарта не осуществилась бы. Даже и въ самой Италіи, благодаря презрѣнію Итальянцевъ къ иностранной музыкѣ и ихъ высокомерію, которое у нихъ равнялось невѣжеству. Германія, напротивъ, не презирала ничего, потому что она знала все, тогда какъ теперь. И такъ Моцартъ былъ нѣмцемъ конца XVIII-го вѣка. Его колыбель была въ католической странѣ, между границами Италіи и Богеміи, между Вѣной и Мюнхеномъ, въ резиденціи, гдѣ музыка была одной изъ необходимыхъ помѣгъ двора принца-архіепископа, т. е. въ центрѣ самыхъ музыкальных и католическихъ странъ Европы.

Но кому вручены будутъ такія высокія надежды, кто будетъ воспитывать этого необыкновеннаго ребенка? Заявите самыя строгія требованія отъ наставника, изберите самаго идеальнаго педагога. Пусть этотъ менторъ, учитель музыки, будетъ человѣкомъ образованнымъ, строго-правственнымъ, рѣдкой проникательности и рѣдкой сдержанности; пусть знаетъ основательно теорію, исторію, литературу и практику своего искусства, пускай безъ предубѣжденія относится ко всѣмъ родамъ музыки и скажите, возможно ли будетъ найти такое совершенство? Діогенъ легче бы нашелъ своего праведника, чѣмъ мы такого ментора. Тѣмъ не менѣе онъ существовалъ и это былъ отецъ Моцарта. Если вы не усматриваете въ этомъ очевиднаго вмѣшательства провидѣнія, то не должны больше вѣрить въ конечныя причины всего.

Какъ только ребенокъ коснулся клавишей, отецъ призналъ чудо какъ христіанинъ и музыкантъ; онъ понялъ методу, которой надо было держаться съ такимъ ученикомъ; онъ однимъ шагомъ повелъ исполненіе и композицію; ученикъ играетъ и изучаетъ безразлично всѣхъ попадающихся ему авторовъ. И дѣйствительно, къ чему выбирать, къ чему подвергать градаціямъ это двойное изученіе! Ребенокъ исполняетъ все что видитъ, и знаетъ уже то что хотятъ ему объяснить. Въ 12 лѣтъ онъ наизусть знаетъ Баха и Генделя, Гассе и Граупа, итальянскихъ композиторовъ старыхъ и новыхъ. «Нѣтъ мастера мало мальски извѣстнаго, говоритъ онъ самъ, котораго бы я не изучалъ одинъ или нѣсколько разъ въ жизни.» Путешествія довершили то, что начало это общее образованіе. Въ продолженіе 20-ти лѣтъ мы видимъ Моцарта путешествующимъ, почти неустанно изучая всѣ стили и пробуя себя въ нихъ! Онъ итальянецъ — въ Миланѣ, французъ — въ Парижѣ, нѣмецъ — въ Зальцбургѣ, англичанинъ — въ Лондонѣ; мелодистъ — передъ публикой, фугистъ — передъ трибуналомъ о. Мартини, вездѣ виртуозъ и модный композиторъ, а послѣ всего этого человѣкъ презрѣвшій моду, порвавшій на вѣки съ улыбавшимся ему счастьемъ, чтобы покориться голосу судьбы, повелѣвавшей ему прожить неоцѣненнымъ и умереть молодымъ.

Никто не сомнѣвается, что гениальныя творенія, дѣйствительно оригинальныя, созданы по образу ихъ творца. Въ общихъ чертахъ манеры выдающагося артиста можно узнать его душевныя привычки, родъ впечатлѣній, которымъ онъ съ наибольшею силою поддается и очень часто даже слѣды его внѣшней судьбы. Обыкновенно, чѣмъ болѣе артистъ имѣлъ вліянія на современный вкусъ и направленіе искусства, тѣмъ болѣе этотъ индивидуальный отпечатокъ замѣтенъ въ немъ. Намъ нечего далеко ходить за доказательствами этого, стоитъ только остановиться на двухъ людяхъ, дающихъ свой отпечатокъ настоящей музыкальной эпохѣ — на Бетховенѣ и Россини. Послѣдній — баловень своего вѣка, пышавшій здоровьемъ и силой, удачникъ во всемъ, блестящій, игривый, остроумный артистъ, не имѣвшій другихъ боговъ кромѣ успѣха, удовольствія и денегъ. Теперь взгляните на этого другаго музыканта, не трогающагося съ мѣста, на которомъ онъ влачитъ свое грустное существованіе, безъ семьи и почти безъ близкихъ домашнихъ, — уединенный отъ міра самымъ антисоціальнымъ изъ природныхъ недостатковъ — полной глухотой. Онъ дѣвственникъ, ипохондрикъ въ душѣ, заключенной въ удрученное страданіями тѣло, и имѣвшей гениальное предвидѣніе будущихъ судебъ музыки. Меланхоликъ изъ меланхоликовъ, скрывавшій подъ внѣшней ледяной корою самое горячее сердце и самыя благородныя качества духа; стоишь по

принципу и мрачный добрякъ по характеру⁹⁹.

Что же, развѣ все это не отражается на музыкѣ обоихъ композиторовъ? Ихъ видишь въ ней, узнаешь ихъ, дѣлаешься ихъ другомъ и самымъ интимнымъ другомъ, когда ихъ слушаешь!

Мы понимаемъ эти двѣ личности, въ которыхъ человѣкъ и музыкантъ такъ полно гармонируютъ другъ съ другомъ. Но изучая по фактамъ и традиціямъ характеръ Моцарта, что мы видимъ? — Характеръ именно такой, какой бы намъ дали послѣдовательные психологическіе выводы изъ изученія необычайныхъ трудовъ этого музыканта; соотвѣтственно съ ними индивидуальность такая же необычайная. Легко воспламеняющіяся чувства и созерцательный умъ, сердце съ изобиліемъ нѣжности и голова съ удивительными математическими способностями; съ одной стороны любовь къ удовольствію, разнообразіе вкуса и склонностей, характеризующихъ горячій темпераментъ; съ другой это упрямое постоянство въ работѣ, эта тиранія исключительной страсти, эти смертоносныя злоупотребленія интеллектуальною дѣятельностью, служащая характеристикой меланхолическихъ темпераментовъ; днемъ способность отдаваться вполне влеченію вихря свѣтской жизни — ночью, бдѣніе за работой до утра. То восторженный, то вѣтренный, то меланхоликъ, то весельчакъ, то набожный католикъ, то трактирный завсегдатай — вотъ какимъ непостижимымъ человѣкомъ быть приблизительно Моцартъ, принесшій своему искусству силу воли до самопожертвованія и во всемъ остальномъ бывшій ходячимъ противорѣчіемъ и олицетворенной слабостью. Что же это за характеръ и какъ его свести къ единству опредѣленія? Гдѣ найти главенствующую черту тамъ, гдѣ всѣ противоположности главенствуютъ? Попробуйте начертить контуръ моральнаго существа линіями, которыя чуть ли не перекрещиваются. Но этотъ аномальный характеръ не былъ ли единственнымъ послѣдовательнымъ и возможнымъ для человѣка, который долженъ былъ написать «Донъ-Жуана» и «Реквиемъ». Все логично въ исторіи Моцарта, потому что все чудесно.

Время и мѣсто рожденія нашего героя, его воспитаніе, отецъ, путешествія намъ сразу представляются какъ преднамѣренныя предначертанія Провидѣнія, чтобы приготовить его миссію, опредѣляя ея сущность и гарантируя успѣхъ.

Великое музыкальное обновленіе конца прошлаго столѣтія подобно литературному обновленію нашего времени свершилось возвращеніемъ къ прошлому. Въ духъ XVIII-го вѣка было въ ходу презирать средніе вѣка; все что они произвели называлось готическимъ, варварскимъ. Средніе вѣка музыки, которая на нѣсколько тысячелѣтій моложе прочихъ искусствъ, протекли между XV и XVII в. включительно и вотъ всѣ музыкальныя знаменитости лежали покинутыми въ библиотечной пыли въ эпоху когда появился первый шедевръ Моцарта «Идомея». Бахъ и Гендель почти считались готическими; ихъ не знали ни во Франціи, ни въ Италіи; даже въ Германіи ихъ точно позабыли и одна Англія еще чтитъ по традиціи музыку Генделя. Однако, какъ мы уже замѣтили, нѣтъ такой тенденціи научной или артистической, безполезной въ настоящемъ, которая осталась бы безъ пользы въ грядущемъ. Палестрина и нѣкоторые изъ его современниковъ оправдали существованіе церковнаго пѣнія; Бахъ — нидерландской школы; итальянскіе мастера XVIII ст. и въ особенности Глюкъ — *style nuovo* Монтеверде. И вотъ насъ болѣе всего поражаетъ и интересуется въ оцѣнкѣ стиля Моцарта, этого великаго новатора, нѣкоторый возвратъ къ формамъ и духу музыки среднихъ вѣковъ, начиная съ Жоскина. Каноническій стиль снова является не только въ главныхъ произведеніяхъ Моцарта, но иногда и господствуетъ въ нихъ; Моцартъ по временамъ любитъ воспроизводить тонкости самыя трудныя, забытыя послѣ Баха и предоставленныя композиторамъ теоретикамъ. Откроемъ напр. ученѣйшій струнный квартетъ его, называемый *фугою* и мы замѣтимъ тамъ между другими комбинаціями, достойными Жоскина и Баха, тему которая разомъ слышится нота въ ноту въ своей примитивной формѣ и *al verso*, совсѣмъ какъ человѣкъ соединяющійся ногами со своимъ изображеніемъ въ зеркалѣ воды.

⁹⁹ Такимъ представляютъ Бетховена его біографы. Прим. автора.



Второй музыкантъ, составившій въ исторіи музыки эпоху, съ которой собственно говоря начинается настоящая музыка — это Палестрина, Stabat Mater и Improperia котораго Моцартъ слышалъ въ Римѣ въ страстную седмицу и безъ сомнѣнія еще раньше изучалъ. Палестрина давно уже былъ изгнанъ изъ свѣтской музыки и фуги; его модуляція жила только въ хоралѣ; но она не сохранила въ немъ своей древней простоты; и Бахъ, и Фоглеръ его корректоръ¹⁰⁰, искали способа привести ее къ современной тональности выборомъ аккордовъ, совсѣмъ неизвѣстныхъ Палестринѣ. Моцартъ, сознавая лучше чѣмъ другіе величіе и мощь послѣдованія трезвучій, не колебался ввести ихъ въ свѣтскую музыку и даже въ оперу съ перемѣнами нужными только для того, чтобы смягчить ее и сдѣлать правильной. Онъ прибѣгъ къ гармоніи XVI-го вѣка откровеннѣе чѣмъ Бахъ и Фоглеръ и, не выдавая своей музыки за греческую, сумѣлъ почерпнуть изъ этой смѣлой попытки эффекты, которые читатель оцѣнитъ изъ изумительнаго и всѣмъ извѣстнаго примѣра, который я привожу здѣсь.



Послѣдованіе трезвучій безъ тональнаго отношенія до седьмага такта; гармонія чисто палестриновская.

Моцартъ питалъ къ писаннымъ теоріямъ глубочайшее презрѣніе. Онъ говоритъ въ одномъ изъ своихъ писемъ: «хорошія бы вещи мы дѣлали, право, если бы слушались книжныхъ поученій.» Онъ могъ такъ говорить и поступать, имѣя въ себѣ живую теорію, обнимающую всѣ случаи, правила

¹⁰⁰ Фоглеръ, претендующій исправлять гармонію Баха, чтобы сдѣлать ее греческой!!! Примеч. автора.

и исключенія. Его слухъ научилъ его переступать всѣ преграды, установленныя теоретиками вокругъ модуляціи. Отъ всякаго даннаго пункта я перехожу куда хочу и какъ хочу, а если не хочу переходить то однимъ скачкомъ перескакиваю на противоположный берегъ модулярнаго горизонта. Такъ думать Моцартъ; такъ и дѣлать. Онъ употреблялъ очень сдержанно, и поэтому всегда съ вѣрнымъ эффектомъ, энгармоническій приѣмъ, злоупотреблять которымъ всего легче и всего противнѣе въ музыкѣ; но часто мы видимъ его, дѣлающимъ переходъ самый простой способомъ самымъ гениальнымъ. Мы не можемъ здѣсь обходиться безъ примѣровъ. Положимъ надо послѣдовательно воспроизвести тѣ же фразы въ *do*, *sol*, и *re* миноръ; но сдѣлать это оригинально, элегантно и смѣло. Переходъ отъ одного изъ этихъ тоновъ къ другому такъ легокъ и обыкновененъ, что при этихъ условіяхъ дѣлается необычайно труднымъ. Вотъ какъ это выполнилъ Моцартъ.



Не оригиналенъ ли, элегантенъ и смѣлъ этотъ двойной переходъ, дѣлающій такой огромный путь двумя шагами и открывающій пораженному слуху такую далекую перспективу, чтобы прійти черезъ одинъ моментъ къ самому ближайшему отъ перваго тону. Замѣьте, что этотъ ходъ не есть случайный. Группа духовыхъ инструментовъ ведетъ наверху тему *de fugue décomposée*, въ то время какъ квартетъ разрабатываетъ *motu contrario*, другую, совсѣмъ отличную тему. Я удерживаюсь отъ восклицательныхъ знаковъ; ихъ пришлось бы слишкомъ много ставить изслѣдователю стиля Моцарта.

Въ прежнія времена, фугисты модулировали съ большою серьезностью и осторожностью. Они шли шагъ за шагомъ, отъ одного заключенія до другаго, отъ одного тона къ другому, ближайшему и скачки такъ же мало были въ ихъ духѣ, какъ въ привычкахъ современныхъ имъ

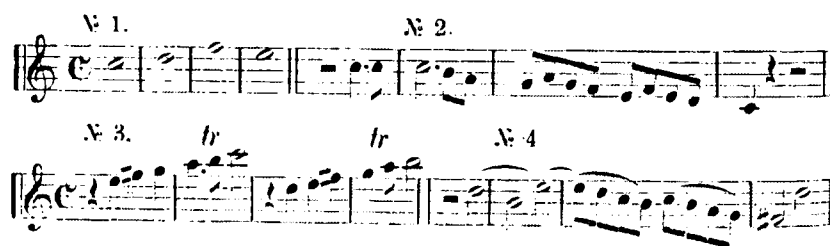
бургомистровъ, чинно входившихъ или сходявшихъ съ большой лѣстницы городской думы. Нѣкоторые ходы баса, нѣкоторыя методическія комбинаціи трезвучій съ септаккордами давали установленныя теоретиками послѣдованія ихъ. У Моцарта трудно было предвидѣть что нибудь и устанавливать теоретически. Для его разработки были негодны всѣ рецепты, существовавшіе для фуги, и Марпургъ не повѣрилъ бы глазамъ своимъ, еслибы могъ видѣть этотъ новый гармоническій и контрапунктическій анализъ темы, предоставленный флейтѣ въ предшествующемъ примѣрѣ.



Подобный рядъ аккордовъ заключаетъ въ себѣ что то невѣроятное и для нашихъ дней. Для того ли чтобы произвести эти чудные аккорды тема была представлена въ трехъ видахъ (у скрипокъ и басовъ начиная съ II-го такта); или же этотъ контрапунктическій видъ, не менѣ поразительный чѣмъ гармонія, былъ данной основой, а аккорды только случайныя слѣдствія его. Случайность была бы счастливою. Можно принять эти двѣ вещи за независимыя другъ отъ друга, до того онѣ красивы. Но невозможно перечестъ массу чудовищныхъ вещей, которыми въ глазахъ современныхъ теоретиковъ, пренеполнено изумительное произведеніе, давшее намъ эти выдержки (финаль съ dug-ной симфоніи). Какъ эта fuga изъ 4 темъ должна была смущать ихъ бѣдныя головы! Это не былъ уже ни Бахъ, ни Гендель — это былъ невѣдомый имъ Моцартъ. Нѣсколько ихъ критикъ остались намъ памятниками ихъ изумленія и узкости взглядовъ.

Двѣ выдержки, приведенныя нами, уже могутъ дать понятіе читателю разницу между прежней фугой (правильной и точной) и свободной фугой Моцарта, не покоряющейся методическимъ требованіямъ теоріи и допускающей смѣсь стилей. Говоря о единствѣ соединенномъ съ разнообразіемъ — какъ о существенномъ условіи фуги, — мы признали, что разнообразіе

зависитъ отъ двухъ приѣмовъ: канонической имитаціи и контрастовъ мелодій. Бахъ исчерпалъ первый, Моцартъ извлекъ изъ втораго то, что наиболѣе способствовало ему придать музыкѣ новый обликъ. Подобно поэзіи, развертывая свои картины во времени, музыка могла ихъ раскинуть и далѣе въ пространствѣ на тѣхъ же научныхъ данныхъ и сложныхъ линіяхъ, контрастовъ въ движеніи и характерѣ и разнообразной группировкѣ, которые лежатъ въ основѣ живописи. Канонистъ не менѣе утонченный чѣмъ Бахъ, но безъ сравненія болѣе изобрѣтательный и смѣлый, Моцартъ ввелъ въ контрапунктическія сплетенія такія различныя мелодіи, что не вѣрится въ возможность ихъ правильнаго сочетанія, пока не увидишь и не услышишь ихъ и тогда придешь въ восторгъ. Такъ финаль, изъ котораго мы извлекли два примѣра, построены на 4-хъ темахъ, которыя конечно не созданы чтобы уживаться вмѣстѣ. Вотъ онѣ.



Въ самомъ концѣ композиторъ сводитъ ихъ всѣ четыре вмѣстѣ. Имитаціи и контрасты не могутъ идти далѣе.

Съ этой гениально смелой модуляціей, съ этой свободой стиля, съ этой невѣроятной силой комбинаціи, съ темами такими противоположными по характеру и рисунку, съ оркестромъ въ 15 и 20 голосовъ, инструментованныхъ по-моцартовски, fuga естественно должна была расширить свои эффекты и приѣмы гораздо далѣе, чѣмъ старые и современные контрапунктисты могли это себѣ представить. Fuga дѣлается уже не только абстрактнымъ выраженіемъ какого нибудь настроенія, она можетъ обратиться въ картину, въ дѣйствіе, рисовать борьбу, или что нибудь другое столь же положительное, безъ страха впасть въ программный родъ музыки. Что-бы не выходить изъ тѣхъ же примѣровъ, возьмемъ тотъ же необычайный и поразительный финаль С — dur'ной симфоніи. Мнѣ кажется, что это Allegro есть продолженіе того Grave, которымъ начинается «Сотвореніе міра» Гайдна. Свѣтъ озарилъ бездну; законы творенія выполняются; всѣ элементы разомъ, стараясь освободиться отъ новаго ига дѣлаютъ гигантскія усилія, чтобы вернуться къ прежнему хаосу. Огонь, воздухъ, земля и вода смѣшиваются въ вихрь, гдѣ нарождающійся порядокъ кажется долженъ сгнуться; чудное зрѣлище, какъ всѣ возстанія матеріи противъ правящаго ею духа! Но эти попытки къ возвращенію въ хаосъ были предвидѣны; онѣ служатъ какъ самъ порядокъ цѣлямъ вѣчной премудрости. Напрасно элементарныя силы хотятъ соединиться въ несокрушимую массу, (фугированныя части финала) онѣ слышатъ голосъ говорящій имъ. «Вотъ предѣлъ, его же не преjdeши» и въ одинъ моментъ все проясняется и молодой міръ выходитъ побѣдительнымъ и еще болѣе прекраснымъ изъ среды этого потрясающаго васъ ужасомъ смѣшенія...

И такъ вотъ стиль фуги, выведенной изъ неопредѣленности психологической и абстрактной экспрессіи, въ которой онъ былъ заключенъ до этого, и воспроизводящій при посредствѣ сочетанія съ простымъ стилемъ, великолѣпныя аналогіи недоступныя ни тому, ни другому въ отдѣльности. Моцартъ является такимъ образомъ послѣднимъ словомъ нидерландской школы, первобытнаго направленія музыки. Бахъ возвеличилъ фугу, а нашъ герой придалъ этому величію прелесть, сдѣлавъ фугу и мелодической и экспрессивной. Старая схоластическая форма рассыпалась въ его рукахъ и дала ему свое самое большое сокровище, царицу фугъ, произведеніе изъ произведений — увертюру «Волшебной флейты».

Кто бы могъ сказать это: самъ канонъ, строгіи, буквальный канонъ развился подъ перомъ Моцарта съ граціей, прелестью, фразировкой и выраженіемъ, доходящимъ до патетизма. Патетическій канонъ! надо это видѣть, чтобы повѣрить.



Здѣсь контрапунктъ и выразительная мелодія, поэзія и вычисленія сливаются въ нѣчто единое, совершенно какъ 2 вѣка ранѣе мы видѣли природную и искусственную музыку, сливающимися въ мелодію и аккорды въ романсѣ Вильяма Бёрда. Древнѣйшая изъ этихъ антиitez умерла для насъ. Другая не переставала жить вполне только для Моцарта.

Съ тѣхъ поръ каноническій контрапунктъ, какъ и самая мелодія, вошелъ болѣе или менѣе во всѣ произведенія Моцарта, вездѣ украшая и усиливая музыкальную выразительность, придавая самымъ легкимъ вещамъ неувядаемую прелесть, примѣняясь то къ высокому, то къ граціозному стилю, то къ трагическому, то къ комизму, создавая массу новыхъ аналогій, психологическихъ оттѣнковъ и всегда возвращаясь при надобности къ своей отвлеченной глубинѣ. Фуги Реквіема такія же методическія какъ фуги Баха и Генделя.

XVII-й вѣкъ далъ реформатору музыки свои церковныя темы полныя глубокаго христіанскаго чувства и такъ рѣзко отличающіяся отъ тѣхъ блѣдныхъ мелодій религіозныхъ безцвѣтныхъ оперъ, которыя потомъ воцарились въ церквахъ. Моцартъ взявъ въ Римѣ эти мелодіи, разработать ихъ съ ученостью нѣмецкаго органиста, обогатилъ сокровищами своей фантазіи въ инструментовкѣ и возвелъ этимъ церковную музыку до недостигаемой высоты.

Моцартъ не забылъ изучить мелодистовъ конца XVII-го и начала XVIII-го вѣка и на нѣкоторыхъ его друзьяхъ съ каноническими ходами отразилось вліяніе и Скарлатти, и Дуранте и др.

Для оперы и симфонической музыки Моцартъ взялъ за образцы современныя ему произведенія. И итальянцы, и Глюкъ, и Іосифъ Гайднъ были въ этомъ его наставниками. Поставленный между интересами нѣнія и драмы, онъ понялъ, что его задачей было согласить требованія этихъ двухъ соперниковъ, подчинивъ ихъ интересу третьяго лица, т. е. его самого. Иначе

сказать, ему приходилось высоко поднять принцип лирико-драматического искусства, дать широкую и блестящую долю исполнению пѣвцовъ и наконецъ главнымъ образомъ сообщить театральной музыкѣ значеніе независимое отъ ея примѣненія къ сценѣ, чтобы самая вещь помимо ситуации и текста представляла прекрасную музыку, безъ содѣйствія либретто. Нигдѣ Моцартъ не проявилъ своей геніальности такъ ярко какъ въ оперѣ, поэтому мы и остановимся немного дольше на ней.

Говорятъ, что оперы Моцарта состоятъ изъ итальянскихъ мелодій съ примѣсью французской декламации. Это правда, и тѣмъ не менѣ самые образцовые сцены Моцарта не похожи ни на оперы Глюка, ни на итальянскія. Это потому, что изучая мастеровъ, Моцартъ изучилъ сущность школы, ея тенденцію, гораздо больше чѣмъ индивидуальныя пріемы; заимствуя у музыки всѣхъ временъ, онъ не копировалъ ничего и все подчинялъ своему геніальному уму. Какъ контрапунктическая наука сдѣлалась другою въ его рукахъ, такъ точно измѣнились и французская декламация и итальянскія мелодія.

Всякій способъ пѣнія естественно занимаетъ въ музыкальной драмѣ свое опредѣленное мѣсто. Разговоръ и обыкновенный монологъ обращаются въ простой речитативъ; нѣкоторая степень увлеченія и интереса положенія требуетъ *облигатнаго* речитатива, который самъ собою въ лирическіе моменты переходитъ въ мелодическое пѣніе. Когда речитативъ подчиненъ опредѣленному ритму онъ называется декламацией. Во многихъ случаяхъ декламация имѣетъ преимущество передъ пѣніемъ. Такъ всякій разъ когда рѣчь спокойна или наоборотъ слишкомъ возбуждена, когда она сопровождается дѣйствіемъ и драматическою игрою, когда сжатый и быстрый діалогъ не позволяетъ музыкѣ принять округленной формы или сценическое положеніе не допускаетъ долгой остановки на немъ, во всѣхъ этихъ случаяхъ декламация умѣстнѣе мелодическаго пѣнія. Здравый смыслъ говоритъ намъ, что человѣкъ долженствующій погибнуть если промедлитъ одну минуту, не можетъ стоять у рамы и повѣрять публикѣ свои несчастія или распѣвать любовные дуэты со своей возлюбленной. — И въ этомъ упрекали самую оперу, какъ будто она отвѣтственна за глупость своихъ либреттистовъ и композиторовъ!

Дѣло въ томъ, что ни въ Италіи, ни во Франціи не умѣли регулировать діалогъ и музыкальные нумера, декламацию и пѣніе. Итальянцы наполняли оперы въ угоду артистамъ множествомъ арій, не стѣняясь ихъ умѣстностью, и рядомъ съ этимъ речитативы въ *opera seria* все таки казались и длинны, и скучны. Глюкъ никогда не писалъ неумѣстныхъ арій, но за то отбрасывалъ въ діалогъ много мѣстъ и сценическихъ положеній, гдѣ былъ бы просторъ развернуться музыкѣ. Итакъ итальянская и французская опера, не смотря на свою существенную разницу, имѣли общій недостатокъ; въ нихъ слишкомъ преобладали речитативы. Откуда взялась эта непропорціональность главныхъ составныхъ частей музыкальной драмы и преобладаніе вида пѣнія наименѣе любимаго слушателями? Отвѣтъ простъ. Тогда умѣли дѣлать каватины, бравурныя аріи, дуэты и хоры, но не умѣли создавать то, что мы называемъ *morceau d'ensemble*. Самъ Глюкъ въ нихъ былъ не очень то искусенъ. Такъ что, когда музыкальное положеніе раздѣлялось тремя или четырьмя дѣйствующими лицами, его обращали въ речитативный діалогъ и очень рѣдко дѣлали тріо — никогда квартетъ. Литераторы торжествовали въ подобныхъ случаяхъ. Посмотрите, говорили они дилетантамъ, во что обращается въ Ифигеніи стихъ Аркаса.

«Il l'attend à l'autel, pour la sacrifier!»

Сравните впечатлѣніе трагической сцены съ впечатлѣніемъ лирической и этимъ сравненіемъ измѣрьте относительную мощь двухъ искусствъ, которыя вы осмѣливаетесь ставить на одну линію. Увы! они были правы; не въ отношеніи къ музыкѣ вообще, а къ Глюку. Высшій подъемъ расиновскаго патетизма, обрываясь на восклицаніяхъ: мой супругъ! мой отецъ! твой отецъ! о отчаяніе! о преступленіе! производилъ эффектъ неудавшейся петарды. Борются при помощи тощаго речитатива съ трагической силой и гармоніею стиха великаго поэта — было нелѣпо и иногда даже смѣшно.

Но вотъ явился музыкантъ, который заставилъ смолкнуть нападкы антимеломановъ, и доказалъ, что самая идеальная форма драмы есть самая истинная. «Свадьба Фигаро» и «Донъ

Жуанъ» дали наконецъ нормальное построение и для либретто и для партитуры, и для музыкальной трагедіи и комедіи. Либреттисты и композиторы узнали новое мастерство. Всѣ музыкальныя положенія какъ въ дѣйствіи, такъ и въ моментъ покоя были отданы музыкѣ: арии, дуэты, тріо, квартеты, квинтеты, секстеты, хоры и финалы. Речитативъ, сильно урѣзанный, явился только въ случаяхъ необходимаго примѣненія. На 590 стр. партитуры Донъ Жуана (по Лейпцигскому изданію) только 45 выпадаютъ на долю речитатива какъ простаго такъ и облигатнаго. Тогда стало возможнымъ болѣе справедливое сравненіе между оперой и драмой!

Мало было — сократить речитативъ, надо было его украсить и придать ему нѣкоторый музыкальный интересъ, котораго онъ не имѣлъ прежде. Порпора и Глюкъ довершили совершенствованіе музыкальной декламации; они довели ее до той степени правды и выразительности, съ которой она уже не могла быть низведена, но при всемъ этомъ речитативъ какъ чистая музыка не имѣетъ никакой цѣны; только гармонія и инструментовка могутъ придать ее ему. Глюкъ много сдѣлалъ въ этомъ отношеніи; Моцартъ — еще больше. У перваго инструментовка все таки не болѣе какъ аккомпанементъ, прилаживаемый къ тексту, безъ котораго она не можетъ имѣть значенія. У втораго — это цѣлый отдѣльный міръ музыкальныхъ идей, красивыхъ самихъ по себѣ, и обращающихся въ гениальныя при сочетаніи съ ходомъ и текстомъ драмы. Стоитъ только просмотрѣть партитуру «Идоменея», гдѣ діалогъ преобладаетъ болѣе чѣмъ въ другихъ его операхъ, чтобы понять, что Моцартъ внесъ въ речитативъ. Но мало кто теперь знаетъ Идоменея; за то речитативы Донны Анны, самые высшіе образцы этого рода музыки, въ памяти у всѣхъ. Это меня избавляетъ отъ доказательствъ и примѣровъ, подтверждающихъ сказанное выше.

Если сценическое положеніе требовало декламационныхъ эффектовъ въ музыкальныхъ мѣстахъ, Моцартъ воздерживался отъ пѣнія текста и поручалъ въ такихъ случаяхъ мелодію и собственно музыкальное толкованіе оркестру, пока пѣвецъ речитативно декламировалъ. Благодаря этому приему музыка дополняетъ драму вполне; она ее показываетъ во всей цѣлости, обрисовывая и ея внѣшнія и скрытыя стороны. Маленькій дуэтъ Керубино и Сусанны: *Aprite, presto aprite*, намъ можетъ служить примѣромъ. Бѣшеный Альмавива долженъ войти съ минуты на минуту. Если онъ застанетъ пажа въ комнатѣ графини, онъ его убьетъ на мѣстѣ; но двери закрыты на замокъ. *Che risolvere, che far?* пасть подъ рукою ревнивца мужа или рискнуть броситься изъ окна? Положеніе *безвыходное*, въ буквальномъ смыслѣ слова, и конечно здѣсь не мѣсто филировать ноты или расплываться въ терціяхъ и секстахъ. Нѣсколько отрывистыхъ фразъ, сказанныхъ прерывающимся отъ волненія голосомъ — вотъ что здѣсь было нужно и что сдѣлалъ Моцартъ. Этотъ дуэтъ — быстрый, безпокойный обмѣнъ словъ, длящийся не больше минуты. Оркестръ, давая сигналъ опасности, дѣлаетъ фигуру, гдѣ мелодически вырисовывается весь драматизмъ положенія. Эта фигура воодушевляетъ и увлекаетъ дѣйствующихъ лицъ въ извороты модуляцій, черезъ которыя точно сама хочетъ высвободиться вмѣстѣ съ ними, потомъ, какъ они, не знаетъ куда дѣться, полная тревоги. Нельзя себѣ представить ничего болѣе драматическаго, логичнаго и простаго... Декламация, такимъ способомъ скомбинированная съ пѣніемъ оркестра, соединяетъ слѣдовательно всѣ преимущества прикладной музыки съ достоинствами чистой. И были хитроумные критики, которые ставили это въ недостатокъ Моцарту, упрекали его за пристрастіе къ оркестру въ ущербъ пѣнію, его, изъ всѣхъ музыкантовъ отведшаго самое широкое мѣсто пѣнію, лишь бы оно было умѣстно. Мы сказали, что итальянская мелодія также измѣнила свой характеръ въ операхъ Моцарта; но измѣненія, которыя онъ внесъ въ нее, такого рода, что критику невозможно объяснить ихъ положительнымъ и рациональнымъ образомъ. Старики, которые цѣлые 40 лѣтъ слышали: *Voi che sapete, Vedrei carino, Mi tradi quell'alma ingrata, Fin c'han dal vino*, и проч. и до сихъ поръ трепещутъ отъ восторга при звукахъ этихъ полувѣковыхъ мелодій, но что еще удивительнѣе, и молодые меломаны раздѣляютъ ихъ восторгъ! Это довольно трудно понять. Было время, когда *Nel cor piu non io sento, Una fida pastorella, Di tanti palpiti, Una voce poco fa* и многія другія пьесы, имѣвшія свое время славы послѣ Моцарта и мнѣ казались столь же прекрасными какъ лучшія изъ его арій. А теперь, какая разница! *La Molinara* представляется беззубой старухой, выпрашивающей милостыню на своей мельницѣ, гдѣ она, пожалуй, уже и умерла. Отъ оперъ Паэра остался одинъ

Паэръ¹⁰¹. Танкредъ старѣеть не по днямъ, а по часамъ, даже Миннетта сѣдѣть. Всѣ они проходятъ или уже прошли, эти баловни публики, порожденные Италіей XIX вѣка. А ихъ старшіе братья, дѣти Моцарта? Посмотрите на нихъ. Донъ Жуанъ сохраняетъ всю магнетическую мощь своего возбуждающаго взгляда, Эльвира все еще самая преданная изъ любовницъ, Оттавіо — самый мелодическій теноръ и нѣжнѣйшій женихъ, донна Анна все также грандіозна въ своемъ горѣ, страсти и энергіи; Керубино — такъ же свѣжъ какъ въ день появленія своего въ домъ Альмавивы. Онъ еще общается то, что общалъ уже 50 лѣтъ тому назадъ въ Донъ Жуанъ и что такъ хорошо сдержалъ въ *Dissoluto punito*. Мало того, всѣ эти люди, старые годами, растутъ еще, и какъ старыи другъ, такъ и они становятся намъ все ближе и милѣе.

Въ чемъ же заключается тайна долговѣчности оперныхъ арій? Это навсегда останется тайной для всѣхъ кромѣ гениальныхъ музыкантовъ идущихъ по стопамъ Моцарта. Въ общемъ можно сказать, что вокальная мелодія вѣчно юная есть та, которая, освободившись отъ формализма, носитъ въ себѣ характеръ безусловной правды относительно драматическаго положенія и текста. Нужно замѣтить и то, что самыя красивыя аріи Моцарта въ результатѣ представляютъ не что иное какъ самую точную аналогію впечатлѣній, которыя попеременно господствовали надъ этой подвижной и мѣняющейся натурой. Если слова шли къ мелодіи и говорили сердцу и воображенію, нашъ герой вдохновлялся текстомъ, выливалъ частицу своего я на бумагу и она мгновенно превращалась въ мелодическій шедевръ. Если же у него подъ рукой случалась канва не пригодная ни для пѣнія, ни для декламации, нѣчто въ родѣ пошлой и безсодержательной болтовни, которую сочинители текста часто влагаютъ въ уста дѣйствующаго лица, когда ему нѣчего говорить, Моцартъ спускался до уровня рифмача, забывался и становился небрежнымъ, какъ это не подобаетъ быть великому артисту. Отсюда нѣсколько посредственныхъ и устарѣвшихъ уже мелодій отчасти въ его операхъ и преимущественно въ его пѣсняхъ. Онъ точно засыпалъ иногда гомерическимъ сномъ и мы должны сознаться — иногда очень глубоко. Но крайней мѣрѣ онъ умѣлъ выбирать время.

Музыкантъ, допустившій въ свой стиль композиціи всѣ тенденціи прошлаго и настоящаго, не могъ вполнѣ исключить изъ оперы бравурныя аріи. Глухъ ихъ изгналъ совершенно, но лишь потому что въ качествѣ исполнителей имѣлъ французскихъ пѣвцовъ. Исполнителями же Моцарта были итальянцы, щеголявшіе руладами и фіоритурами. Нельзя же было лишить ихъ возможности блеснуть передъ публикой, а у послѣдней отнять одно изъ ея любимѣйшихъ удовольствій, у оперы же — украшеніе, сдѣлавшееся для нея обязательнымъ. Моцартъ принялъ всѣ условія лирической драмы и не пожертвовалъ ни однимъ изъ нихъ. Аріи съ выраженіемъ назначены имъ для избранныхъ мѣстъ; бравурныя же для мѣстъ отдыха въ драматическомъ движеніи. Иногда же онъ и бравурѣ придавалъ экспрессию и сами рулады пріобрѣтали у него значеніе. «*Il mio tesoro intanto*», самая красивая, блестящая и полная экспрессіи изъ всѣхъ теноровыхъ арій, не болѣе какъ бравурная арія.

Перейдемъ къ дуэтамъ, тріо и другимъ ансамблямъ. Мнѣніе Ж. Ж. Руссо о драматическомъ дуэтѣ стоитъ быть отмѣченнымъ, какъ мнѣніе теоретика XVIII в., въ которомъ исключительный вкусъ къ итальянской оперѣ умѣрялъ иногда критико-философскій умъ великаго французскаго литератора. Онъ полагалъ, что настоящая форма дуэта діалогъ; соединеніе голосовъ и ихъ ходы въ терціяхъ и секстахъ должны быть рѣдкими исключеніями, мотивированными крайнимъ увлеченіемъ страсти. Долго и часто заставляютъ пѣть такимъ образомъ царей и принцессъ, героевъ и ихъ свиту — всѣхъ людей хорошо воспитанныхъ — значитъ забывать, что въ качествѣ послѣднихъ они не могли считать приличнымъ говорить разомъ. О тріо онъ ничего не говоритъ, квартетъ же считалъ невозможнымъ. *Хороши бы мы были, если-бы слушались книгъ*. О, какъ Моцартъ былъ правъ, сказавъ это! Онъ, получившій воспитаніе простаго мѣщанина, не остановился передъ понятіемъ о непристойности говорить разомъ двумъ, тремъ, четверымъ и болѣе лицамъ изъ дѣйствующаго персонала. Вопреки старой теоріи оказалось, что чѣмъ больше было количество лицъ говорившихъ одновременно, тѣмъ ярче они выдѣлялись изъ общаго фона контрастами чувствъ и характеровъ и тѣмъ красивѣе и богаче становилась музыкальная картина. Ансамбль, бывшій прежде

¹⁰¹ Онъ еще былъ живъ, когда я писалъ это.

чѣмъ то въ родѣ случайности въ оперѣ, сдѣлался ея главнымъ украшеніемъ. До Моцарта сочинялись очень хорошіе хоры; но между хоромъ и ансамблемъ огромная разниа. Хоръ это собирательное лицо, выказывающее одно чувство, одну мысль и одними и тѣми же словами. Ансамбль соединяетъ индивидуальныя личности, у которыхъ страсти одинаковыя или противоположныя, пріязненныя или враждебныя открыто и свободно развиваются смотря по характеру и положенію даннаго лица. И все это индивидуальное разнообразіе, вся эта правда порой столь многосложная исходитъ изъ однихъ и тѣхъ же аккордовъ, образуя одно музыкальное цѣлое. Нѣтъ ничего труднѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ прекраснѣе удачнаго разрѣшенія подобной задачи. Стоитъ только вспомнить квартетъ *Идоменей*, тріо смерти командора, тріо масокъ, квартетъ, секстетъ и первый финаль *Донъ-Жуана*, а также первый финаль *Così fan tutte* и другіе многоголосные нумера въ операхъ Моцарта, которые считаются перлами музыкальнаго искусства и составляютъ послѣднѣе слово музыкально-сценической композиціи. Особенно интересно слѣдить за тѣмъ, какъ Моцартъ умѣлъ примирять музыкальное единство съ самыми капризными случайностями драмы въ ансамбляхъ во время хора дѣйствія. Что можно себѣ представить съ виду болѣе противорѣчащаго этому единству какъ сцены, изъ которыхъ состоитъ *Andante* секстета въ *Донъ-Жуанѣ*. Лепорелло хочетъ бѣжать; являются одинъ за другимъ Донна Анна и Оттавіо, Мазетто и Церлина, всѣ воодушевлены однимъ общимъ желаніемъ отмстить Донъ-Жуану, за котораго принимаютъ Лепорелло. Эльвира также раздѣляетъ ихъ заблужденіе и молить о пощады своему измѣннику. Всеобщее рѣшительное по — отвергаетъ ея моленія. Лепорелло узнаетъ; онъ уже проситъ прощенія за себя. Всеобщее изумленіе. Здѣсь каждое дѣйствующее лицо говоритъ подъ давленіемъ охватившаго его чувства и каждый остается вѣренъ своей природѣ; то слышится трагизмъ, то комизмъ и вы недоумѣваете, гдѣ же найдется точка единенія этихъ разрозненныхъ отрывковъ мелодій и декламаціи, на какой общей основѣ будутъ развертываться — то попеременно, то вмѣстѣ и патетическая тревога Эльвиры, и оскорбленное негодованіе двухъ влюбленныхъ паръ, и забавная трусость Лепорелло и наконецъ всеобщее изумленіе, когда при свѣтѣ факеловъ узнаютъ Лепорелло? Эта связь, эта основа — одна инструментальная фигура, настоящій мелодическій каскадъ, паденія котораго разнообразныя модуляціей и мелодическимъ рисункомъ, даютъ всякому въ отдѣльности и всѣмъ вмѣстѣ, характеръ такой сценической правдивости и естественной экспрессіи, что все обращается помимо драмы въ чисто музыкальный шедевръ. Въ другомъ мѣстѣ точка единенія находится въ одной вокальной фразѣ, къ которой оркестръ съ изумительнымъ искусствомъ возвращается до тѣхъ поръ, пока она не запечатлѣвается въ умѣ слушателя, проходя тонкой нитью между діалогомъ, и дѣйствіемъ и своимъ періодическимъ возвращеніемъ напоминая ему, что онъ еще не вышелъ изъ того круга идей, въ который его ввелъ музыкантъ. Такова именно — чудная фраза въ квартетѣ *Донъ-Жуана*: *te vuol tradir ancor*, которую сейчасъ же признаешь музыкальнымъ двигателемъ этого ансамбля. Мы бы не остановились никогда, если бы принялись исчислять всѣ приемы Моцарта для сохраненія единства, этого необходимаго условія чистой музыки, столь трудно примиримаго съ условіями театральнаго стиля.

Кто то сказалъ, что Моцартъ не написалъ бы своихъ оперъ, если бы не былъ отъ природы великимъ церковнымъ композиторомъ. Это справедливо, но слѣдуетъ прибавить еще — если бы онъ не былъ величайшимъ инструментаторомъ.

Первая услуга, оказанная имъ инструментальной музыкѣ, состояла въ усиленіи оркестра. Въ прежнія времена въ итальянской оперѣ аккомпанировать только струнный квартетъ; духовые инструменты за неимѣніемъ хорошихъ исполнителей какъ бы и не существовали въ оркестрѣ. Глухъ, вѣроятно нашедшій и лучшій и болѣе многочисленный персоналъ оркестровыхъ музыкантовъ въ Парижѣ, первый и не безъ робости воспользовался для своихъ оперъ этою столь важною нынѣ силою оркестра. Затрудненія, которыя въ этомъ отношеніи представляла Италия и Франція совсѣмъ не существовали для Моцарта; онъ жилъ въ странѣ, гдѣ не было уже недостатка въ оркестровыхъ исполнителяхъ всякаго рода. По партитурамъ его оперъ *Идоменей*, *Донъ-Жуана* и *Tita* можно видѣть, какіе виртуозы на духовыхъ инструментахъ уже были тогда въ Мюнхенѣ и Прагѣ. И такъ Моцартъ далъ постоянное мѣсто въ своемъ оркестрѣ флейтамъ, гобоямъ, кларнетамъ, фаготамъ, валторнѣ, трубѣ и литаврамъ, которые участвовали въ немъ то попеременно, то

соединялись вмѣстѣ для большаго усиленія. Оркестръ, обставленный такимъ образомъ, раздѣлился на двѣ фаланги, имѣвшія каждая свое опредѣленное назначеніе. Вообще характеръ звука духовыхъ инструментовъ (не металлическихъ) болѣе мягокъ чѣмъ характеръ звука струнныхъ инструментовъ; хотя извѣстно и то, что въ длинномъ произведеніи слухъ гораздо лучше приспосабливается къ продолжительности звука послѣднихъ, имѣющихъ къ тому же и другія чисто техническія преимущества передъ первыми, а именно, болѣе свободный и гибкій механизмъ. Вслѣдствіе этого фундаментальныя идеи развивались квартетами, а дополненія и украшенія достались на долю духовымъ инструментамъ. Такъ какъ эффектъ ихъ появленія зависѣлъ главнымъ образомъ отъ своевременности ихъ отсутствія, то они и не играли постоянно. Моцартъ прибѣгалъ къ нимъ въ выдающихся мѣстахъ; они придавали интересъ повтореніямъ музыкальной фразы, вступали одинъ за другимъ въ crescendo, соединялись вмѣстѣ въ forte, переговаривались съ квартетомъ и между собой то отдѣльно, то группами, когда оркестръ велъ діалогъ; наконецъ въ фугированномъ стилѣ мы видимъ ихъ выдѣляющимися въ долгихъ нотахъ аккорда, связывающими синкопы, подчеркивающими задержанія и проч. въ то время какъ струнные инструменты разрабатываютъ контрапунктическую фигуру. Перечислить всѣ функціи обѣихъ частей Моцартовскаго оркестра невозможно, но намъ хочется указать на одну особенность его инструментовки имѣющую свою хорошую сторону. Въ аріяхъ, гдѣ инструментъ ведетъ концертантнѣй дуэтъ съ голосомъ, роль солиста у него всегда выпадала на долю виртуозовъ духовыхъ инструментовъ -- отнюдь не струнныхъ. Не потому ли это, что скрипка въ рукахъ виртуоза затмѣваетъ исполненіе гѣвца, какъ бы велики ни были его силы? Я нѣсколько разъ слышалъ Аменанду на нѣмецкой и итальянской сценѣ въ Петербургѣ и даже съ крупными талантами. И всякій разъ, когда начиналась АРІЯ въ темницѣ, весь блескъ голоса, вся прелесть его рулады пропадали при первомъ ударѣ смычка Лафона или Бѣма. Соперничество флейты, кларнета, альты или виолончели не такъ опасно для голоса и даже можетъ быть выгодно для него. Моцартъ выказываетъ неизмѣнное предпочтеніе духовымъ инструментамъ также и въ соло его симфоній и увертюръ. Оно и понятно. Разъ, что квартетъ составляетъ основу оркестра — соло выдѣляется лучше, если оно поручено инструменту столь же эпизодическому какъ и самое соло.

Всегда готовый принять каждое нововведеніе и усовершенствованіе, способное обогатить оркестровый колоритъ новымъ оттѣнкомъ, чему свидѣтелемъ служитъ введеніе Моцартомъ бассетгорна въ его послѣднія двѣ оперы и въ Реквіемъ, онъ съ другой стороны не прекращалъ своихъ изысканій въ области музыкальнаго прошлаго и такимъ образомъ извлекъ изъ пыли забвенія не одно изъ прежнихъ орудій звучности. Nunc audite et intelligete gentes! Моцартъ воскресилъ тромбонъ. Между его правами на славу, есть ли хоть одно, которое звучитъ громче? Господа музыканты всѣхъ націй и школъ, спѣшите собственными руками создать и воздвигнуть памятникъ тому, кто вамъ подарилъ тромбонъ. Что бы мы дѣлали теперь безъ тромбона? Aimez-vous le trombone, on en a mis partout. Въ этомъ вся и бѣда. Реставраторъ этого инструмента среднихъ вѣковъ употребилъ его въ нѣкоторыхъ сценахъ своихъ оперъ, въ увертюрѣ *Волшебной флейты* и въ *Реквіемѣ*. Это всѣмъ показалось удивительно эффектно, а такъ какъ всякая очевидность представляется заключенною въ предложеніи: дважды два — четыре, то и рѣшили удвоить, утроить, удесятерить тромбоны Моцарта, чтобы этимъ достигнуть результатовъ вдвое, втрое, вдесятеро большихъ. Такъ какъ въ *Донъ-Жуанѣ* и въ *Реквіемѣ* тромбоны звучали какъ трубы Страшнаго Суда, то въ нашихъ партитурахъ надо по крайней мѣрѣ заставить ихъ разрушить стѣны Іерихона. Но увы! Ни одинъ камень не тронулся съ мѣста и наши композиторы только сдѣлали слишкомъ обыкновеннымъ эффектъ, который и до сихъ поръ сохранилъ бы всю свою мощь, если бы его употребляли въ мѣру и кетати.

Съ такими средствами Моцартъ могъ разнообразить свой аккомпанементъ до безконечности, начиная съ простоты унисона иногда столь энергичной, до роскоши четырехъ концертирующихъ голосовъ; отъ простаго аккорда взятаго одновременно или арпеджированнаго до настоящаго канона. Анализируя всѣ эти формы, вы всегда открываете, что всѣ онѣ являются результатомъ изящнаго вкуса и глубокаго разчета, что каждая изъ нихъ служитъ или прелестнымъ укрѣпленіемъ вокальной партіи, или самымъ вѣрнымъ истолкователемъ драматическаго положенія.

Теперь, когда составъ и распредѣленіе этого оркестра сдѣлались общимъ достояніемъ, произведенія Моцарта уже перестали быть оригинальными во многихъ отношеніяхъ, на которыя мы указывали. Нѣкоторые изъ его подражателей сравнялись съ нимъ въ роскоши инструментовки и въ знаніи акустическаго колорита, многіе довели эти качества до чрезмерной утрировки и только весьма немногіе да и то величайшіе изъ современныхъ композиторовъ, изучили отрицательную сторону моцартовской оркестровки, т. е. ту ученую и глубоко обдуманную простоту, которая преобладаетъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ его оперъ. Отчего столько неполныхъ аккордовъ? отчего большинство оркестра такъ часто бездѣйствуетъ? отчего столько пустыхъ или почти пустыхъ строчекъ? Спросимъ объ этомъ у итальянцевъ, лучшихъ судей въ дѣлѣ мелодическаго вкуса и благозвучія. Ихъ школа поучала, что всего труднѣе въ аккомпанементѣ, знать, не то что можно включить въ оркестръ, а именно то, что слѣдуетъ исключить изъ него. Моцартъ, самый смѣлый контрапунктистъ и самый блестящій инструментаторъ былъ такъ убѣжденъ въ этой истинѣ, что часто давалъ оркестру чуть ли не роль гитары. Подумаешь, что онъ аккомпанируетъ по слуху какъ человѣкъ не знающій музыки. То тамъ, то сямъ нѣсколько фигурокъ въ двѣ нотки, то выдержанный звукъ духовыхъ инструментовъ, то паузы и какъ будто ничего болѣе, а между тѣмъ эффектъ получается неотразимый и вы вполне очарованы. Для примѣра достаточно указать на ту же арію «Madamina», которую я приводилъ выше.

Всякому почетъ по заслугамъ. Въ наше время самымъ удачнымъ подражателемъ Моцарта, сумѣвшимъ соединить граціозную прелесть съ чарующей простотой въ аккомпанементѣ, является Россини. Но отчего же онъ не всегда уважалъ, подобно своему образцу, границы, отдѣляющія въ музыкальной драмѣ поэтическое подражаніе отъ подражанія толковательнаго, вокальныя партіи отъ оркестра: Голосъ не долженъ бѣть какъ инструментъ. Узоры фигуръ въ 16-хъ и 32-хъ, арпеджин, легато и стаккато и проч. имѣютъ свою цѣну и значеніе въ оркестрѣ, но въ голосѣ бѣвца они портятъ чистоту вокальной мелодіи и разрушаютъ драматическую экспрессию: онъ становится безмыслицей и впадаютъ въ то, что мы называемъ формализмомъ.

Утративъ нѣсколько характерность своихъ очертаній, дѣлавшихъ ее совершенно новой въ XVIII вѣкѣ, музыка Моцарта въ сущности ничего не потеряла. Его образцовыя произведенія уже 50 лѣтъ побѣдоносно защищаются отъ подражанія въ общемъ и плагиата въ частности. Подражаютъ лишь внѣшней формѣ его произведеній, такъ сказать ихъ остову, но міровому духу въ нихъ заключенному и наукѣ міроваго музыкальнаго стиля не подражаютъ. Вотъ почему *Донъ-Жуанъ*, *Реквиемъ*, увертюры, симфоніи, квинтеты и квартеты Моцарта какъ прежде такъ и теперь рѣзко отдѣляются отъ всего, что было написано до и послѣ него.

Мы должны однако признать, что драматическія партитуры Моцарта не безъ недостатковъ. За исключеніемъ *Донъ-Жуана* въ нихъ можно найти слабыя мѣста, тривиальныя мелодіи и даже рулады съ текстомъ. Что дѣлать! Надо было жить, а чтобы жить кое чѣмъ жертвовать современному вкусу. Никто не подчинялся ему менѣе нашего героя; никто не жаловался болѣе его на эту тяжелую необходимость. Онъ на это жаловался еще *in articulo mortis*; боязнь случайно сдѣлаться моднымъ музыкантомъ, мучила его совѣсть подобно смертному грѣху, въ которомъ онъ вовсе быть не повиненъ.

Въ инструментальной музыкѣ Моцартъ совсѣмъ сбросилъ съ себя это ненавистное ему иго. Здѣсь онъ ничего не уступалъ модѣ, за то и нѣтъ у него въ ней ни одной устарѣвшей ноты; все изящно, возвышенно и полно неувядаемой красоты. Мы говоримъ о произведеніяхъ, сочиненныхъ между 84 и 91 годами. Когда мы будемъ отдѣльно разсматривать симфоніи, квинтеты и квартеты, мы увидимъ какіе предѣлы Моцартъ установилъ между этими тремя формами.

Вотъ въ самыхъ общихъ чертахъ нѣкоторые изъ особенностей моцартовскаго стиля, которыя мнѣ удалось намѣтить въ простомъ техническомъ разборѣ и которые могутъ быть выражены двумя словами *всеобъемлемость* и *высшее превосходство*. Съ этими атрибутами музыка сдѣлалась наконецъ тѣмъ, чѣмъ она могла быть и чѣмъ не была еще до тѣхъ поръ: поэзіей всѣхъ временъ, всѣхъ мѣстъ, поэзіей полной и абсолютной, не разчленяющей человѣка, чтобы себѣ подчинить его, но господствующей надъ нимъ въ совокупности всѣхъ его способностей — ума, чувства, сердца и воображенія; наслажденіемъ матеріальнымъ, проникающимъ въ глубину всѣхъ склонностей души

и таинственных инстинктов; — языкомъ сердца, пробуждающимъ въ насъ какое-то гармоническое чувство міровыхъ законовъ; глаголомъ безъ словъ, который одинъ еще раздается въ психологическихъ тайникахъ, гдѣ разсудокъ и опытъ безсильны.

Именно потому что музыка Моцарта общечеловѣчна, резюмируя въ себѣ съ исторической и эстетической точки зрѣнія музыку всѣхъ временъ, — именно поэтому она никогда не принадлежала опредѣленной эпохѣ. При жизни Моцарта самыми знаменитыми и любимыми композиторами были Гайднъ и Глюкъ и нѣкоторые итальянцы. Послѣ него мы видимъ послѣдовательно царями композиторами въ оперѣ: Паэзіелла, Чимароза, Фіоравенти, Винтера, Паэра, Симона Майра, Керубини, Спонтини, Россини, Вебера, Белини, Мейербера, а въ инструментальной музыкѣ — Бетховена.

Моцартъ же не былъ и никогда не будетъ любимцемъ никакой публики. Публика бываетъ русская, нѣмецкая, французская или итальянская; всякій принадлежитъ своей странѣ или по крайней мѣрѣ своему времени; поэтому сочувствіе массы всегда дѣлится между національными и современными главами школъ. Никогда музыка самая образцовая, но сочиненная не въ духѣ нашего времени не въ состояніи подѣйствовать на обыкновенныхъ слушателей такъ, какъ музыка національная или принадлежащая ихъ эпохѣ; точно такъ же какъ никогда ни Гомеръ, ни Тацитъ, ни Шекспиръ, ни Кальдеронъ, ни Мольеръ, ни Расинъ, не будутъ привлекать къ себѣ обыкновеннаго читателя такъ, какъ книги затрагивающія современные темы столь ему близкія и понятныя. Повторяю, всякій принадлежитъ своему времени кромѣ тѣхъ, чье время уже прошло. Старики, уже не воспринимающіе новыхъ ощущений, предпочитаютъ старую музыку, которую они нѣкогда чувствовали. Это своего рода иллюзія. Они смѣшиваютъ сердце съ памятью. Если же самые просвѣщенные меломаны и самые разсудительные композиторы не могутъ отдѣлаться отъ вѣяній своей эпохи даже самыхъ дурныхъ, если эти вѣянія невольно прокрадываются въ произведенія однихъ и во вкусы другихъ, то что же можно требовать отъ публики, которая не имѣетъ ни средствъ, ни охоты съ ними бороться.

Очевидно стало быть, что въ силу отмѣченныхъ нами свойствъ генія Моцарта, его образцовымъ произведеніемъ недостааетъ, и въ особенности прежде недоставало, всѣхъ условий необходимыхъ для популярности. Но по причинамъ не менѣ естественнымъ чѣмъ тѣ, которыя обуславливаютъ его непопулярность, онъ до сихъ поръ растетъ во мнѣніи музыкантовъ. Обыкновенно онъ фигурируетъ на второмъ мѣстѣ въ музыкальномъ репертуарѣ Европы; но онъ остается на немъ незыблемо, не смотря на всѣ перевороты современныхъ вкусовъ и, застилаемый въ глазахъ толпы возникающими модными свѣтилами, онъ все-таки остается и элегантнѣе и изящнѣе всѣхъ проходящихъ звѣздъ. Это crescendo славы Моцарта даетъ поводъ предполагать, что началась она съ piano. И дѣйствительно, столько музыкантовъ стоявшихъ выше его во мнѣніи современниковъ, лучшія его оперы такъ холодно принятыя въ Европѣ, его непризнанный Донъ-Жуанъ, долгіе годы заключенный въ предѣлахъ Германіи и Богеміи, — наконецъ тѣ печальныя средства, къ которымъ онъ прибѣгалъ, чтобы не умереть съ голода, — все это показываетъ, какъ мало онъ былъ оцѣненъ при жизни, хотя и пользовался уже громкою извѣстностью, благодаря своимъ хулителямъ не менѣ чѣмъ почитателямъ. Читатель, оглянувшись назадъ, не безъ гордости замѣтитъ какая пропасть раздѣляетъ его отъ тогдашней публики. Всѣ лучшія лирическія произведенія нашего вѣка были приняты съ единодушными рукоплесканіями европейской публикой и даже въ Россіи (я уѣхалъ изъ Петербурга въ 1838 г.), гдѣ мы еще не имѣли пѣвцовъ, а только одинъ оркестръ. Съ этимъ быстрымъ развитіемъ поклоненія прекрасному сравните неопредѣленность воззрѣній, шаткость и часто даже комичныя сужденія меломановъ XVIII в., точно пораженныхъ эстетической глухотой въ своемъ равнодушіи въ произведеніяхъ, которыя должны были бы привести ихъ въ восторгъ. Моцартъ называлъ ихъ тупоумными, какъ назовете можетъ быть и вы. Но Моцартъ былъ неправъ. Разница между публикой тогдашней и нынѣшней заключается только въ уровнѣ музыкальнаго развитія. Наша публика уже воспитана на твореніяхъ Моцарта, начавшаго собою новую эру въ музыкѣ, поднимавшагося въ ней на самую вершину. Публика такимъ образомъ привыкла уже разсматривать и судить тѣхъ, кто хоть и безуспѣшно стремится достигнуть еще высшихъ предѣловъ искусства и потому взоры ея невольно обращаются сверху

вниз; между тѣмъ какъ предшественники наши смотрѣли снизу вверхъ и глаза ихъ застилались тѣмъ туманомъ, который я старался охарактеризовать, говоря о дѣйстви контрапунктической музыки на неразвитой слухъ. На ихъ уровнѣ, начиная съ 1780 до 91 г. были произведенія *Пичини*, *Саккини*, *Мартини*, *Паззедло*, и самое большее — *Глука* и *Сальери*. И чтобы быть вполне справедливымъ къ любителямъ музыки XVIII в. намъ надо открыть одну изъ партитуръ того времени и сравнить ее во всѣхъ подробностяхъ съ партитурой *Донъ-Жуана*. Изъ этого сравненія получится оправданіе современниковъ Моцарта и наше удивленіе, переѣхавъ свой объектъ, смѣнится глубокимъ уваженіемъ и даже преклоненіемъ передъ Пражской публикой. Мы увидимъ изъ этого сравненія, что Моцартъ въ свое время ставилъ въ тупикъ неразвитой и свыкшейся съ рутинной слухъ современниковъ своихъ, налагалъ на нихъ непосильную тяжесть сложныхъ впечатлѣній, къ которымъ театръ еще не былъ подготовленъ, мы увидимъ, что для нихъ его мелодія должна была казаться странной, его гармонія — рѣзкой; что вмѣсто одного главнаго голоса, онъ часто погружалъ ихъ въ сложную комбинацію разнообразно очерченныхъ темъ, одна передъ другой выдвигавшихъ свою мелодію и осложненныхъ аккордами подобно многоголосной фугѣ. Для нихъ это была тьма египетская, чистый хаосъ, лабиринтъ въ которомъ всякое вниманіе терялось, не привыкши къ столь сложнымъ впечатлѣніямъ. Эта масса сложныхъ формъ должна была имъ казаться безформенною, неблагозвучною, невыносимою. Эти формы касались только внѣшняго органа ихъ чувствъ, не проникая въ умъ, который могъ бы возстановить между ними равновѣсіе и сочетать воедино это безконечное разнообразіе подробностей. Въ такомъ видѣ показались бы подробности чудной картины природы только что оперированному слѣпорожденному. Онъ видѣлъ бы все, но не могъ бы различить ни красокъ, ни формъ, ни разстоянія, ни настоящихъ размѣровъ предметовъ. А потому общее впечатлѣніе картины, ея эстетическая цѣлость ускользнула бы отъ него. И не только масса должна была казаться непонятной музыка Моцарта, ее осуждали даже знатоки дѣла. Она сбивала съ толку ихъ ученость и ни къ чему подобному не привычный слухъ. Я напомнимъ по этому поводу одинъ многимъ извѣстный анекдотъ. Гайднъ находился однажды въ обществѣ, гдѣ рѣчь зашла о новой оперѣ, данной въ Вѣнѣ. Всѣ въ одинъ голосъ ее порицали: музыка уснащенная ученой гармоніей, тяжеловѣсная, хаотическая (*Zu schotisch*). Хаотическая, каково! А вы папа Гайднъ, что объ этой оперѣ думаете? Не могу рѣшить этого вопроса, сказалъ Гайднъ, знаю лишь одно, что Моцартъ первый композиторъ въ мірѣ. Опера, подвергшаяся всеобщему осужденію была *Донъ-Жуанъ*. Съ другой стороны извѣстно, что Сартти взялся письменно доказать, что Моцартъ не умѣлъ сочинять и есть основаніе думать, что онъ говорилъ это совершенно искренно¹⁰². Наконецъ въ Италіи отказались печатать квартеты Моцарта посвященные Гайдну, по причинѣ ошибокъ которыми по ихъ мнѣнію была полна рукопись композитора. Таково было отношеніе современниковъ къ лучшимъ произведеніямъ реформатора музыкальнаго искусства. Намъ однако не такъ интересно знать, какъ они понимали языкъ намъ знакомый съ дѣтства, а для нихъ казавшійся непонятнымъ; насъ скорѣе занимаетъ вопросъ: на сколько они знали собственный свой

¹⁰² Нужно правду сказать, что одно изъ замѣчаній Сартти вполне основательно, хотя я не берусь рѣшить виноваты ли въ этомъ случаѣ Моцартъ или печатавшіе его. Замѣчаніе это относится къ интродукціи квартета C-dur, *Adagio* $\frac{3}{4}$. Быть можетъ нѣтъ ни одного скрипача, который взявъ простое *la* во второмъ тактѣ партіи I-й скрипки, не подумалъ бы, что или онъ, или товарищи его играютъ невѣрно; но этотъ диссонансъ находится въ самомъ сочиненіи и повторяется въ другомъ тонѣ на *sol* въ шестомъ тактѣ. Такое отношеніе называется переченіемъ, *relatio non harmonica*, по-нѣмецки *Querstand*. Это мѣсто подало поводъ къ ученымъ спорамъ и между прочимъ въ "Лейпцигской музыкальной газетѣ" было напечатано длинное разсужденіе въ опроверженіе Сартти (его мнѣніе относительно другихъ мѣстъ было дѣйствительно опровергнуто) и въ доказательство того, что вышеупомянутое отношеніе принадлежитъ къ числу дозволенныхъ переченій: *Erlaubte Querstände*. Пусть такъ; не подлежитъ однако сомнѣнію, что не смотря на дозволенность или недозволенность оно несправедливо поражаетъ всякій слухъ и не кажется лучшимъ и постъ ученыхъ оправданій. Фетисъ доказалъ ошибку исправивъ ее, и я не могу выразить съ какимъ интересомъ и восхищеніемъ я увидѣлъ его поправку, столь простую и несомнѣнно вѣрную, что всякому остается только удивляться, что онъ самъ не сдѣлалъ ее раньше. Нужно только взять объ рѣзущія ухо ноты *la* и *sol* на третьей четверти вмѣсто второй, какъ написано, и тогда не только всякое переченіе исчезаетъ, уступая мѣсто очень красивой гармоніи, но даже самая имитация становится болѣе вѣрной. Я игралъ и всегда буду такъ играть интродукцію квартета *do* мажоръ, ставшей вслѣдствіе поправки г. Фетиса, вѣроятно только возстановившаго первоначальную редакцію Моцарта, удивительной и великолѣпной съ начала до конца.

языкъ какъ мы знаемъ нашъ, т. е. были ли композиторы, писавшіе въ духъ и вкусъ ихъ времени ими оцѣнены, какъ мы цѣнимъ нашихъ современниковъ. На вопросъ такимъ образомъ поставленный, мы обязаны отвѣчать утвердительно. Да, конечно, Гайднъ, Глюкъ, Пиччини, Саккини, Сальери, Мартинъ, Паезіалло, были въ свое время оцѣнены и пользовались славой и успѣхомъ подобно знаменитымъ преемникамъ своимъ, композиторамъ нашего времени; подобно имъ они были тотчасъ же поняты своей публикой. Надо сознаться, что привычка – великое дѣло въ музыкѣ. Она замѣняетъ знаніе невѣждамъ и подчасъ руководить вѣрнѣе самаго знанія, такъ что можно смѣло сказать, что нынѣшній невѣжда лучше понимаетъ Моцарта чѣмъ ученый знатокъ его времени.

Одинъ среди всѣхъ музыкальныхъ царей прошлаго, начиная отъ Жоскина и Палестрины, Моцартъ имѣлъ несчастье оказаться въ явномъ разладѣ со своей эпохой и своими судьбами. Это несчастье создало его судьбу, а судьба, угнетая человѣка, привела артиста къ точному выполнению всѣхъ предначертаній провидѣнія, о которыхъ мы говорили въ началѣ этой главы.

Отмѣтимъ еще одинъ весьма важный и всѣмъ извѣстный фактъ: никогда ни одинъ композиторъ не былъ менѣе Моцарта свободенъ въ выборѣ своихъ работъ. Мы знаемъ его предпочтеніе къ театру и въ этомъ его вкусъ сходилъ съ его интересами. Существованіе драматическихъ композиторовъ, пользовавшихся извѣстностью было блестящее и прибыльное въ XVIII, хотя ихъ доходы менѣе равнялись заработкамъ пѣвцовъ чѣмъ теперь, а тиранія примадоннъ и главныхъ пѣвцовъ ложилась на нихъ гораздо тяжелѣе. За то и оперы смѣнялись чаще, писались въ большемъ числѣ и съ меньшимъ трудомъ, а слава пріобрѣталась дешевле. Едва какой нибудь маэстро имѣлъ успѣхъ въ Неаполѣ, Римѣ, Миланѣ или Венеціи, какъ сейчасъ же со всѣхъ сторонъ сыпались на него заказы. Мѣста капельмейстера или директора театра были къ его услугамъ за границей при любомъ дворѣ. Сотню и болѣе оперъ можно насчитать такимъ образомъ, прослѣдивъ удачную карьеру композитора того времени, не считая его произведений по церковной музыкѣ, концертной и камерной, написанныхъ въ оперномъ стилѣ. Долго стремился Моцартъ занять такое положеніе, и умѣя писать оперы такъ же скоро какъ любой итальянецъ и притомъ создавая настоящіе перлы искусства, — онъ все таки сидѣлъ безъ заказовъ на драматическую музыку. Въ теченіе 12 лѣтъ его пребыванія въ Вѣнѣ ему было заказано только три оперы: *«Похищеніе, Свадьба Фигаро, и Così fan tutte»*. Что касается первой изъ нихъ, то ее можно было поручить только нѣмцу, потому что дѣло шло о созданіи національной оперы, а относительно другихъ двухъ либретто — врядъ ли итальянецъ и взялся бы за нихъ. За границей его преслѣдовало то же равнодушіе. Италія, пріютивъ ребенка, отвергла зрѣлаго человѣка: ни одинъ итальянскій импрессаріо не рѣшился поставить *«Идоменей»*. Франція забыла самое имя Моцарта. Нѣмецкіе импрессаріо казалось также не считали выгоднымъ для себя имѣть дѣло съ авторомъ *«Бельмонта и Констанцы»*. Ни одинъ изъ нихъ не заказывалъ ему ничего до 91 года, если не считать Вѣну гдѣ онъ жилъ, гдѣ онъ получилъ заказъ на двѣ итальянскія оперы.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что будь Моцартъ лучше понятъ современниками, онъ бы исключительно посвятилъ себя работамъ самымъ блестящимъ и доходнымъ изъ всѣхъ, и къ которымъ въ довершеніе всего чувствовалъ еще такую склонность. Онъ бы писалъ однѣ оперы и не имѣлъ бы времени создать что нибудь другое. Но одного либретто на два года не хватило бы и на сухой хлѣбъ, тѣмъ болѣе, что мы знаемъ какой гонораръ принесли ему его лучшія оперы. *Донъ-Жуанъ* только далъ сто дукатовъ, а *Волшебная флейта* — ничего, если вѣрить Ниссену. Безъ мѣста, имѣя прочныхъ только 800 флориновъ императорской милостыни, Моцартъ вынужденъ былъ подчиниться обстоятельствамъ и торговать по мелочамъ, разъ что оптовая торговля не шла; искать заказчиковъ всякаго рода и унижаться до самыхъ мелочныхъ работъ, съ которыми къ нему обращались какъ къ музыканту по профессіи. Его отношенія къ публикѣ уподобляли его артистамъ среднихъ вѣковъ, людямъ корпорации; ремесленникамъ въ живописи, скульптурѣ и музыкѣ, подобно тому какъ были ремесленники столяры и слесари. Подобно имъ, онъ открылъ лавочку композицій, виртуозности и уроковъ. Недоставало только вывѣски: *здесь фабрикуютъ и продаютъ всякаго рода музыкальный товаръ хорошаго качества и не дорого*. Въ покупателяхъ не было недостатка. — Мастеръ! мнѣ нужны нѣмецкія пѣсенки для моей дочери, вотъ на эти слова. — А мнѣ итальянская арія для жены. — Мнѣ фанфары и военные сигналы для моей роты кирасировъ. — Мнѣ

хорошенькая пьеска въ *fa* миноръ, я люблю этотъ топъ для курантовъ карманныхъ часовъ. Какая будетъ ваша крайняя цѣна? Слушайте, мастеръ Вольфгангъ! ноль дюжины менуэтовъ, столько же контредансовъ, столько же Ländler (медленный вальсъ въ $3/4$) и поскорѣе, потому что это для бала князя X. — Мое дѣло еще болѣе снѣжное, я даю завтра музыкальный вечеръ; мои имянины, приходите играть, да выберите что нибудь получше, я не поскуплюсь: пять дукатовъ и ужинъ! Послушайте же любезнѣйшій, а что же тріо, который я заказалъ вамъ годъ тому назадъ и даже впередъ заплатилъ деньги? (Этотъ заказчикъ вралъ, какъ мы увидимъ дальше). Ну что же, братъ, кантата для нашего масонскаго обѣда? вѣдь всего три дня осталось. Я, говоритъ послѣдній изъ заказчиковъ, таинственно закутанный въ плащъ, не торгуюсь и могу ждать, — мнѣ нужна музыка къ заупокойной обѣднѣ; для кого, вы сами скоро узнаете. И всему этому люду Моцартъ отвѣчалъ, однимъ: «сударь или сударыня, я къ вашимъ услугамъ»; другимъ: «я сдѣлаю все возможное, чтобы угодить вамъ»; третьимъ: «вашъ заказъ готовъ»; четвертымъ, «подождите, пожалуйста». Читатель вспомнитъ, что кромѣ заказовъ приносившихъ доходъ, Моцартъ былъ заваленъ даровыми заказами друзей и собратьевъ, отъ которыхъ ничего не принялъ бы и которые сами посовѣстились бы предложить ему деньги. Ученики его также дѣлились на двѣ категоріи: платящихъ и даровыхъ, смотря по тому, учились ли они для удовольствія или для того что бы послѣ имѣть кусокъ хлѣба. Онъ ходилъ къ первымъ, вторые приходили къ нему. Ученикамъ композиціи нужны были примѣры; ученикамъ пьянистамъ упражненія и этюды послѣдовательной трудности. Прибавьте къ этому болѣе достойный его имени доходъ въ видѣ публичныхъ концертовъ, музыкальныхъ вечеровъ въ высшихъ аристократическихъ кругахъ и «академій» по подпискѣ, какъ ихъ тогда называли. Не извѣстно, какой доходъ это могло приносить ему, но слишкомъ хорошо извѣстно, сколько это стоило ему труда, силъ и здоровья. Онъ не принадлежалъ къ числу виртуозовъ шесть мѣсяцевъ пишущихъ одну пьесу и шесть мѣсяцевъ ее играющихъ. Все въ этихъ концертахъ было новое и имъ самимъ написанное. Нужно сознаться, много труда положилъ онъ на то, чтобы публика не прислушалась къ таланту артиста, часто предъ нею являвшагося!

Величайшій изъ композиторовъ всѣхъ родовъ музыки, обязанный писать все безъ разбора, вынужденный ходить по урокамъ, учить гаммамъ дѣтей, работать для баловъ въ салонахъ и загородныхъ мѣстахъ, по крохамъ зарабатывать свой насущный хлѣбъ — не есть ли это самое изумительное и необычайное обстоятельство въ его біографіи? Каждый сразу замѣтитъ, что эти-то исключительныя и странныя для подобнаго человѣка условія существованія, ему самому казавшіяся лишь печальною случайностью, благопріятствовали развитію его міроваго генія и прямо вели его къ предназначенной ему цѣли!

Общій каталогъ твореній Моцарта лучше насъ докажетъ сказанное. Вотъ этотъ невѣроятный документъ, гдѣ чудесное въ количественномъ соперничаетъ съ чудеснымъ въ качественномъ отношеніи.

I.

Церковная музыка.

Мессы, литаніи, оферторіи, мотеты, псалмы, духовныя кантаты и Реквіемъ, всего 36 произведеній.

II.

Ораторіи.

Герберъ насчитываетъ ихъ 3, но называетъ только *Davidde penitente*.

III.

Театральная музыка.

15 или 16 оперъ, серьёзныхъ, комическихъ и романтическихъ, 2 драматическихъ серенады и 1 драматическая пастораль; нѣсколько балетовъ, пантомимъ, антрактовъ, интермедій и отдѣльныхъ хоровъ. Сюда же относятся и 43 отдѣльныхъ итальянскихъ аріи, дуэтовъ и тріо съ аккомпанементомъ оркестра.

IV.

Инструментальная музыка для большого оркестра.

33 симфоніи и 15 оперныхъ увертюрь.

V.

Концертная музыка.

29 фортепіаннхъ концертовъ, 5 скрипичныхъ, 6 для валторны; 1 для фагота и 1 для кларнета. 41 дивертисментъ (concerti grossi) для оркестра и пьесы для однихъ духовыхъ инструментовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ состоятъ изъ 16 партій. Кромѣ этого масса соло, варьяцій для фортепіано съ оркестромъ и безъ него; концерты для двухъ клавесиновъ, соло для скрипки, віолончели, для *viola di gamba*, флейты и проч. и проч.

VI.

Камерная музыка.

10 струнныхъ тріо, изъ которыхъ извѣстно лишь одно; 28 струнныхъ квартетовъ и 8 квинтетовъ; 23 тріо, 5 квартетовъ и множество сонатъ и другихъ двухручныхъ и четырехручныхъ пьесъ для фортепіано, 2 квинтета для струнныхъ и духовыхъ инструментовъ вмѣстѣ, 1 квинтетъ для гармоники съ аккомпанементомъ флейты, гобоя, альта и віолончели.

VII.

Музыка вокальная недраматическая.

16 каноновъ въ 3 и 4 голоса; нѣсколько кантатъ и сборникъ итальянскихъ и нѣмецкихъ пѣсенъ въ числѣ 30.

VIII.

Танцевальная музыка.

Менуэты, вальсы, лендлеры, контредансы и аллеманды.

IX.

Военная музыка.

Марши, фанфары и другія пьесы для трубъ и литавровъ, употребляемые въ кавалеріи.

X.

Серенадная музыка.

Одинъ ноктюрнъ для струннаго квартета и музыкальная *шутка*, *musikalischer Spass*, въ которой Моцартъ забавлялся подражаніемъ уличнымъ музыкантамъ. Она написана для 2 скрипокъ, альтъ, двухъ валторнъ и баса.

XI.

Учебная музыка.

Сольфеджін, легкія сонаты и сонатины; каноны и фуги, этюды и упражненія въ контрапунктѣ, сокращенный учебникъ генераль-баса, написанный для двоюродной сестры аббата Штадлера.

XII.

Арранжировка. (*Переложенія*)

«Мессія», «Атисъ и Галатея», «Цецилія» и «Праздникъ Александра»; все произведенія Генделя.

Довольно значительная часть произведений Моцарта не была еще въ то время напечатана. Тѣ сочиненія, которыя занесены въ регистръ самаго композитора въ хронологическомъ порядкѣ и съ обозначеніемъ ихъ темъ, начинаются ТОЛЬКО съ 9 Февраля 1784 г. и доходятъ до 15 Ноября 1791 г. Этотъ автографическій каталогъ заключаетъ въ себѣ 145 номеровъ. Остальное совмѣщаетъ въ себѣ все то, что было до сихъ поръ напечатано и все что удалось собрать въ манускриптахъ изъ прежнихъ сочиненій Моцарта, начиная съ 1764 г. Но ничто не говоритъ намъ, что эта коллекція совсѣмъ полна и есть даже основаніе предполагать противное.

Кромѣ оконченныхъ произведений, въ бумагахъ покойнаго нашлись разные проэскты и отрывки произведений всякаго рода въ числѣ 95. Аббатъ Штадлеръ составилъ ихъ инвентарь съ поясненіями и примѣчаніями. Въ этомъ состояло все его наслѣдство. Считая неоконченныя произведенія, цифра всѣхъ моцартовскихъ сочиненій простирается по Ниссену свыше 800 номеровъ. Если же считать однѣ оконченныя вещи, то надо принять въ соображеніе во первыхъ, что Моцартъ не всегда вносилъ въ каталогъ пьесы, сочиненныя имъ изъ любезности и раздариваемые даромъ друзьямъ; во вторыхъ, что для этого у него не было недостатка въ друзьяхъ, и въ третьихъ, что многія изъ этихъ вещей остались неизданными и неизвѣстными въ рукахъ ихъ обладателей, такъ что вмѣстѣ съ особенно длинными и выдающимися отрывками, число всѣхъopusовъ даже превзойдетъ приблизительную цифру Ниссена. Между произведеніями, не указанными специально ни въ той, ни въ другой части каталога, есть даже такія, о которыхъ намъ приходилось уже говорить въ 1-мъ томѣ. Такъ, я не вижу въ немъ концерта, написаннаго въ 1784 г. для Стринассаки, ни прекрасныхъ дуэтовъ для скрипки и альтъ, написанныхъ имъ во время болѣзни Михаэля Гайдна, отъ имени котораго они поднесены были архіепископу Зальцбургскому, квартета подъ названіемъ *La fugue* и давно уже изданнаго. Тамъ также нѣтъ хоровъ и антрактовъ, написанныхъ для драмы «Король Тамосъ въ Египтъ», работы, которую относятъ къ 83 году и ставятъ на равнѣ съ лучшими произведеніями Генделя и Глука. Ниссенъ говоритъ, что къ этой музыкѣ былъ приставленъ церковный текстъ и что она и до сихъ поръ исполняется въ Прагѣ въ торжественныхъ случаяхъ при богослуженіи. Наконецъ даже самый Реквіемъ не внесенъ въ автографическій каталогъ. Другія, еще неизвѣстныя произведенія, говорятъ недавно открыты. Лейпцигская газета упоминала между прочемъ объ оперѣ *Vilanelle rapita*, которую никогда никто не приписывалъ Моцарту. Въ автографическомъ каталогѣ только упоминается въ ноябрѣ 1785 г. квартетъ для оперы *Vilanelle rapita*. Но есть ли эта пьеса прибавленіе къ работѣ другаго маэстро, что всего вѣроятнѣе, или можетъ быть также отрывокъ одной изъ неоконченныхъ оперъ, о которыхъ говоритъ Герберъ, не приводя

ихъ названій?¹⁰³

Таковъ каталогъ произведений Моцарта, еще ожидающій дополненій. Сопоставимъ года жизни его съ этимъ гигантскимъ документомъ. 800 твореній, многіе изъ которыхъ составляютъ томы до 600 страницъ, хотя и значатся подъ однимъ номеромъ! Вычтемъ изъ числа этихъ произведений его дѣтскіе опыты, труды его ранней юности, работы небрежныя и посредственныя, и все-таки останется для пополненія 12 рубрикъ каталога цѣлое множество образцовыхъ произведений всѣхъ стилей высокой и средней музыки: или ученые труды добросовѣстнаго переложенія, или наконецъ произведенія разныхъ родовъ музыки, имѣющія свои достоинства – строгое соотвѣтствіе съ ихъ назначеніемъ, такъ какъ всѣ онѣ, кончая послѣднимъ лендлеромъ нашего героя и его колыбельною пѣснью, могутъ считаться образцовыми въ своемъ родѣ. Восемьсотъ номеровъ, написанныхъ въ теченіи 35-лѣтней жизни. Но какой жизни? Первые 8 лѣтъ не считаются: двѣ трети ея поглощены были нутешествіями, остальные годы дѣлились между преподаваніемъ и свѣтскими развлеченіями. Казалось, въ этой жизни не оставалось мѣста ни для чего болѣе, кромѣ самаго необходимаго отдыха для самаго неутомимаго человѣка. Но вмѣсто этого отдыха, мы видимъ цѣлую музыкальную бібліотеку и бібліотеку всемірную!

Какъ возможно согласить эту сверхестественную плодовитость съ привычками такого плохого домохѣда, какъ Моцартъ, и съ такими многочисленными и разнообразными занятіями, которыя отнимали у него большую часть дня. Утро принадлежало его ученикамъ, вечера – выѣздамъ въ свѣтъ, въ театръ, концерты и сборища друзей. Оставались только первые часы утра и ночь для композиціи. Моцартъ вставалъ очень рано, и это однако не мѣшало ему предпочтительно работать ночью. Подобно Шиллеру нашъ герой находилъ, что вѣшній покой, одиночество, темнота и состояніе нервнаго возбужденія отъ недостаточнаго сна были очень благопріятны для вдохновенія. Подобно поэту онъ также употреблялъ и другія возбуждающія средства, не менѣ вредныя для здоровья. Такъ что къ обоимъ можно было примѣнить одинаково справедливо стихи Гёте на преждевременную кончину своего друга:

Er wendete die Blüthe höchsten Strebens
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.

Тѣмъ не менѣ громадная цифра 800 сочиненій, сдѣланныхъ въ такой короткій срокъ, оставалась бы для насъ необъяснимою загадкою, если бы Моцартъ имѣлъ обыкновеніе работать только въ часы свободные отъ занятій, сидя за фортепіано или съ перомъ въ рукѣ. Но загадка разрѣшается очень просто. Днемъ и ночью, утромъ и вечеромъ, за столомъ и въ экипажѣ, одинъ и въ обществѣ, во время кутежа и урока, – Моцартъ сочинялъ, сочинялъ и сочинялъ непрерывно. Вспомнимъ, что большая часть «*Tupa*» была имъ сочинена по дорогѣ въ Прагу, что многія мѣста

¹⁰³ Одна изъ его оперъ, "Занда", только недавно была напечатана. Г-нъ Андре Оффенбахъ купилъ ея партитуру вмѣстѣ съ другими рукописями, оставшимися послѣ Моцарта, какъ онъ самъ говоритъ въ своемъ предисловіи къ "Зандѣ". Онъ прибавляетъ, что всѣ его попытки узнать, когда эта опера была написана, а также имя ея либреттиста – остались безуспѣшны. Онъ полагаетъ, что произведеніе было окончено, кромѣ увертюры и 1-го финала, которые онъ, т. е. Андре, самъ прибавилъ по своему вкусу. Это удивительно. Но зачѣмъ-же тогда, владѣя съ 99-го года неожиданной оперой Моцарта, г. Андре такъ долго ждалъ и не издавалъ ее до 1838 г.? На это г. издатель ничего не отвѣчаетъ.

Занда въ клавирауцугѣ имѣетъ 117 страницъ и 16 нумеровъ музыки, не считая дополненій г-на Андре, т. е. увертюры и финала. Что касается сюжета, то его сначала вовсе не было, такъ какъ либретто не нашлось и не только діалога въ прозѣ, но и многихъ стиховъ подъ вокальными партіями не оказалось, кромѣ нѣсколькихъ отрывковъ, по которымъ заключили, что ея содержаніе одинаково съ содержаніемъ "Похищенія". Поэтъ Карлъ Гольмникъ написалъ сообразно съ этимъ новую драму въ 2 акта по плану "Бельмонъ и Констансъ", дополнилъ недостающій текстъ и такимъ образомъ подготовилъ Занду для сцены. Напрасный трудъ! Занда хоть и подлинное произведеніе Моцарта, но относится, вѣроятно, ко времени "Сциллы" или "la Belle jardinière" и не имѣла бы въ настоящее время успѣха на сценѣ, представляя собою интересъ чисто историческій или біографическій. Переложеніе на фортепіано этой мало кому интересной оперы стоитъ 30 р., вдвое больше Донъ-Жуана.

изъ *«Донъ-Жуана»* зародились во время игры въ кегли, а квинтетъ *«Волшебной флейты»* во время карамболированія на бильярдѣ. Чтобы дополнить это послушаемъ, что рассказываетъ о подробностяхъ жизни великаго человѣка его свояченица Софія Веберъ съ наивностью, не допускающею сомнѣній въ ея правдивости. Это та самая Софія Веберъ, которая фигурировала въ качествѣ свидѣтельницы въ знаменитомъ процессѣ по поводу Реквіема.

«Я видѣла своего зятя почти всегда въ хорошемъ расположеніи духа, хотя и въ самыя лучшія минуты онъ всегда казался разсѣяннымъ, онъ вамъ пристально смотрѣлъ въ глаза и отвѣчалъ, какъ будто обдумывая и слушая то, что вокругъ него говорится, но несмотря на это видно было, что онъ глубоко занятъ чѣмъ то другимъ. Пока онъ утроемъ мылъ руки, онъ не переставалъ большими шагами ходить быстро по комнатѣ, ударяя одной ногой о другую, и постоянная забота выражалась на его лицѣ. За столомъ онъ часто бралъ концы салфетки, сильно тербилъ его, потомъ подносилъ къ носу, самъ не замѣчая что дѣлаетъ. Иногда же пантомима эта сопровождалась гримасой въ очертаніи губъ. Его руки и ноги постоянно были въ движеніи. Онъ игралъ пальцами по шляпѣ, по карману, по часовой цѣпочкѣ, по столамъ, стульямъ и проч. и проч.» Другіе лица, знавшіе Моцарта, прибавляютъ: «Когда Моцартъ былъ съ женою или одинъ, или даже съ чужими лицами, не стѣсняясь ими, онъ имѣлъ привычку напѣвать въ полголоса или даже громко пѣть, самъ того не замѣчая. Его лицо въ это время покрывалось яркимъ румянцемъ, и онъ не любилъ, чтобы его тревожили въ эти минуты». Впрочемъ, приведенные выше факты сочиненія во время игры на бильярдѣ и въ кегли доказываютъ, что даже самыя шумныя развлечения не могли прервать нить его мыслей. Не надо думать также, что въ подобныхъ случаяхъ Моцартъ ограничивался исканіемъ главныхъ мотивовъ или идей проэктированного имъ сочиненія, предоставляя болѣе благопріятному времени разработку подробностей и инструментовку. Пѣтъ, онъ работалъ сразу, не отдѣляя деталей отъ цѣлаго. Когда идея приходила ему въ голову, онъ сразу обнималъ ее во всей ея гармонической послѣдовательности. Мелодія, басъ, посредствующія части, дополненія – все это звучало у него въ ушахъ разомъ, сначала можетъ быть смутно, но чѣмъ болѣе онъ вслушивался, тѣмъ полнѣе и отчетливѣе. Все это комбинировалось, развивалось по стр. необходимости и необычайно сложнаго инстинкта красоты.

Меня спросятъ, какъ я проникъ въ тайны внутренней работы Моцарта. Онъ самъ намъ открылъ эту тайну въ *письмѣ*, много лѣтъ тому назадъ уже напечатанномъ въ Лейпцигской газетѣ. Къ сожалѣнію, у меня нѣтъ подъ рукою этого номера. Но содержаніе письма вѣрно сохранилось въ моей памяти, и я увѣренъ, что весьма точно передамъ его, хотя въ другихъ словахъ. Моцартъ прибавляетъ между прочимъ, что для него самый чудный моментъ былъ всегда тотъ, когда въ ушахъ его мысленно раздавались звуки вполне уже законченнаго произведенія такъ отчетливо, какъ будто оно передъ нимъ исполнялось. Письмо это было писано ученику, который между прочимъ спрашивалъ Моцарта, отчего стиль его такъ рѣзко отличается отъ стиля всѣхъ другихъ композиторовъ; на это Моцартъ отвѣчалъ: *«Это все равно, что спросить отчего у меня мой носъ, а не чужой»*.

Но не надо намъ и несомнѣнно вѣрнаго свидѣтельства этого письма, чтобы убѣдиться въ томъ, что произведенія Моцарта выливались у него сразу: ихъ построеніе это доказываетъ каждому музыканту до очевидности, къ тому же это отражается и на его рукописныхъ партитурахъ, почти не имѣющихъ поправокъ. Здѣсь кстати надо отмѣтить разницу въ этомъ отношеніи между Моцартомъ и Бетховеномъ, рукописи котораго просто нельзя разобрать. На сколько работа перваго побужденія представляется естественной одному, на столько у втораго видна привычка подвергать свои концепціи тщательнымъ переработкамъ. Отсюда двѣ противоположныя крайности, которыхъ оба мастера не всегда умѣли избѣгать. Моцартъ, уступая безпримѣрной легкости сочиненія, иногда становился тривіальнымъ въ работахъ меньшей важности, которыя онъ такъ быстро спроваживалъ одну за другой. Бетховень, постоянно въ поискахъ за новизной и необычайностью, которыя не всегда соединяются съ красотой, все болѣе и болѣе вдавался въ причудливость и изысканность, пока совсѣмъ не утонулъ въ нихъ¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Le génie monte en croupe et galope avec lui.

Совершенно спеціальны́й законъ, по которому сложилась организація Моцарта, намъ поясняетъ начала этой неустанной и непронзвольной умственной дѣятельности. Получивъ отъ природы самое любящее сердце, самыя впечатлительныя чувства, его существо было такъ устроено, что ни одна изъ его способностей не приходила въ дѣйствіе безъ болѣе или менѣе прямого соучастія музыкальнаго органа. Всякое событіе, привлекавшее его вниманіе, всякое видимое впечатлѣніе, которое онъ воспринималъ, затрогивали соотвѣтствовавшія имъ струны гармоніи, его наполнявшей, и одухотворенныя ею перерождались въ музыкальные образы. Попадался ли ему, напримѣръ, во время путешествія красивый видъ при весеннемъ освѣщеніи солнца, онъ глядѣлъ на него сначала съ нѣмымъ восторгомъ; черты его лица, обыкновенно носившіе отпечатокъ серьезности и задумчивости просвѣтлялись, и внутренний оркестръ начиналъ немедленно играть; его эхо поднималось на уста, и съ блестящими глазами онъ восклицалъ: «Ахъ, если бы я имѣлъ эти темы написанными!» Разъ что вызванное окружающимъ впечатлѣніе начинало видоизмѣняться въ душѣ его и принимать музыкальные образы, Моцартъ уже забывалъ дѣйствительность и думалъ только о ея отраженіи. Это объясняетъ, почему несмотря на свой горячій темпераментъ, большую чувствительность у него не было въ сущности другой страсти, кромѣ страсти къ музыкѣ. Что касается до вкусовъ, служившихъ одновременно и пищею и противовѣсомъ этой единственной страсти, то онъ ихъ имѣлъ въ множествѣ. Онъ любилъ женщинъ, хорошій столъ, вино, деревню, верховую ѣзду, танцы, бильярдъ, канареекъ и игры. Ученикъ Вестриса онъ любилъ пощеголять своимъ умѣньемъ танцовать. Говорятъ еще, что онъ отличался въ изображеніи Арлекина и Пьеро, его любимыхъ масокъ. Всѣ эти удовольствія, которымъ онъ отдавался съ полнымъ увлеченіемъ, служили, какъ мы уже сказали, пищею его единственной страсти къ музыкѣ и одновременно противовѣсомъ ей. Пищею, потому что въ силу преобладанія его музыкальнаго чувства надъ всѣми прочими его способностями вся его интеллектуальная жизнь, — его горе и радости, забавы и увлеченія, все принимало у него музыкальную окраску и отражалось въ необыкновенномъ разнообразіи его вдохновеній. Противовѣсомъ, потому что онъ чувствовалъ необходимость хоть этимъ путемъ бороться съ своею страстью, чтобы не пасть жертвою ея. День и ночь во власти демона вдохновенія, безъ возможности противодѣйствовать ему силою воли, которой онъ совсѣмъ былъ лишенъ — Моцартъ минутами хотѣлъ бы убѣжать отъ него, но тщетно:

¹⁰⁵Le génie monte en croupe et galope avec lui.

Разсѣяться, забыться было поэтому для него такою сильною физическою потребностью, что удовлетворить ее надо было, во чтобы то ни стало. И мы видимъ, что съ годами, чѣмъ больше онъ работалъ, тѣмъ сильнѣе росла у него жажда развлеченія. Въ первой молодости онъ былъ несравненно сдержаннѣе, благоразумнѣе и экономнѣе, чѣмъ въ послѣдніе 8 лѣтъ своей жизни, когда одно гениальное произведеніе за другимъ выходило изъ подъ его пера и когда, отъ продолжительнаго напряженія умственныхъ силъ, онъ все чаще впадалъ въ изнеможеніе.

Переходя такимъ образомъ постоянно отъ экзальтаціи и лихорадочнаго возбужденія, сопутствующихъ процессу творчества, къ состоянію опьяненія подъ наплывомъ шумныхъ удовольствій и чувственныхъ наслажденій, умѣряя одно излишество другимъ, Моцартъ не долженъ былъ знать состоянія душевной дремоты, тѣлесной лѣни, far niente, скуки, на что мы такъ часто жалуемся и что въ сущности, такъ спасительно и полезно для нашего хрупкаго организма. Его существованіе походило на горячій матерьялъ, зажженный въ чистомъ кислородѣ, гдѣ онъ свѣтитъ въ пять разъ сильнѣе, чѣмъ въ воздухѣ и въ столько же разъ скорѣе сгораетъ. Моцартъ точно также истощалъ свой слабый организмъ, то на огненныхъ крыльяхъ экстаза, то въ пылу чувственныхъ наслажденій. Это истощеніе сказалось уже къ тридцати годамъ его жизни. Мало по малу онъ сталъ страдать припадками черной иппохондріи, которая, не портя его нравъ, возбуждала до крайности его, и безъ того, необычайную дѣятельность и несомнѣнно сдѣлалось моральнымъ принципомъ самыхъ возвышенныхъ его твореній.

¹⁰⁵ Гений его не покидаетъ и мчится вмѣстѣ съ нимъ.

Есть стихотвореніе Шиллера, въ которомъ Юпитеръ говоритъ людямъ: Я вамъ даю міръ, придите и раздѣлите его по-братски. Всѣ сбѣжались, хлѣбопашецъ, купецъ, дворянинъ, царь. Всякій взялъ себѣ свое. Когда міръ уже былъ подѣленъ, пришелъ поэтъ. Зачѣмъ ты пришелъ такъ поздно, когда мнѣ нечего уже дать?

Mein Auge hin an deinem Angesichte
An deiner Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih dem Geiste, der von deinem Lichte
Berauscht, das Irdische verlor.

Услышавъ это оправданіе смертнаго, сказанное языкомъ боговъ, Юпитеръ отвѣчалъ: разъ что земля уже отдана, приходи ко мнѣ на небо, какъ только захочешь меня видѣть. Никто болѣе широко не воспользовался этимъ позволеніемъ, даннымъ Юпитеромъ сыну Аполлона, какъ Моцартъ. Онъ не удовольствовался временнымъ посѣщеніемъ боговъ, а прямо поселился у нихъ. Можно ли послѣ этого удивляться, что онъ съ пренебреженіемъ относился къ своему брешному жилищу на землѣ, которое принадлежало ему какъ ремесленнику.

Всякій изъ насъ, я думаю, хотъ разъ въ жизни побывать у боговъ на Олимпѣ, когда въ состояніи поэтическаго восторга бросать на потную или простую бумагу плоды своего вдохновенія, казавшіеся изумительными, гениальными пока чернила не обсохли. Если вы можете припомнить ваше настроеніе, читатель, въ эти минуты высшаго подъема духа, скажите, чѣмъ представлялось вамъ съ высоты его благоразумное и степенное, das Irdische? Неправда-ли, ничтожнымъ и жалкимъ! Между Моцартомъ и нами разница лишь въ одномъ: намъ крайне рѣдко случается видѣть боговъ, для насъ ихъ милости обыкновенно влекутъ за собой разочарованіе и насмѣшки; Моцартъ жилъ съ ними, дары ихъ лились на него потокомъ и сторицей возмѣщали ему тѣ земныя блага, которыхъ онъ былъ лишенъ.

Такъ что, изучая характеръ Моцарта со всѣхъ сторонъ, въ немъ узнаешь не столько его индивидуальность, сколько общій типъ того разряда людей, которыхъ Богъ создалъ быть художниками. Полная безпечность относительно положительныхъ сторонъ жизни, невыразимое презрѣніе къ житейской мудрости или скорѣе совершенное невѣдѣніе ея предписаній, беззавѣтная откровенность и чистосердечіе, слѣпая и неразсчитливая щедрость и наконецъ въ результатъ всего этого неисправимая податливость людскому обману. Эти качества поэтовъ, которыя въ глазахъ свѣтскаго челоѣка хуже пороковъ, достигали крайней степени въ Моцартѣ, высшемъ изъ поэтовъ. Прибавимъ къ нимъ еще одну чисто Моцартовскую черту, превосходящую всякое понятіе о возвышенной идеальности ему подобныхъ людей: при всемъ равнодушіи поэтовъ къ благамъ земнымъ, они не могутъ забыть лишь одного — славы и въ будущемъ и въ настоящемъ. Эта жажда славы, правда, считается однимъ изъ благороднѣйшихъ стремленій ихъ артистической натуры. У музыкантовъ чаще, чѣмъ у другихъ, она влечетъ за собой и богатство. А богатство, какъ спутникъ славы, соблазнилъ бы, пожалуй, и не одного изъ самыхъ частыхъ посѣтителей Олимпа, хотъ бы самого г-на Эмпирея, и склонилъ бы ихъ принять средства за цѣль. Моцартъ, наоборотъ, не прочь былъ пользоваться средствомъ, но цѣль его отталкивала. Его издатель, г-нъ Гофмейстеръ писалъ ему однажды между прочимъ: «Пиши болѣе популярнымъ стилемъ, а то я не буду имѣть возможности продавать тебя». Моцартъ ему отвѣчалъ: «что-жъ! я буду голодать, хотъ бы самъ чортъ меня побралъ». Слова эти были сказаны и выполнены на дѣлѣ. Въ этомъ вся сила ихъ артистическаго героизма.

Мы знаемъ другаго музыканта, также презиравшаго популярность и работавшаго такъ какъ ему повелѣвала совѣсть; но этотъ музыкантъ, великій Бахъ, могъ идти противъ моды, ничѣмъ не рискуя. Его матерьяльное положеніе вполне обезпечивалось службой, и онъ могъ жить безбѣдно съ своимъ двадцатью дѣтьми. Отъ компетентности судей вульгарнаго вкуса его защищали родъ музыки, которой онъ себя посвятилъ. Моцартъ наоборотъ постоянно зависѣлъ отъ публики, для которой онъ работалъ изо дня въ день; онъ писалъ для театра. Правится или не правится публикѣ было для него равносильно Гамлетовскому: to be or not to be; и такъ какъ онъ писалъ свои оперы

для того, чтобы ихъ исполняли и слушали, то вполне освободиться отъ ненавистнаго ига ему все таки не удавалось. Къ несчастію совѣсть артиста взяла верхъ надъ его нуждой, и Моцартъ, приложивъ всю силу своего гѣнія къ тому, чтобы угождать какъ можно меньше, успѣлъ въ этомъ исполнѣ.

А какъ дорого бы онъ заплатилъ, чтобы снять съ себя окончательно эти тягостныя оковы! Долго мечтавъ онъ о мѣстѣ капельмейстера при одномъ изъ нѣмецкихъ дворовъ. Съ обезпеченнымъ положеніемъ и дирижерскимъ жезломъ въ рукѣ онъ не повиновался бы публикѣ, а самъ руководилъ ею и развилъ бы ея вкусъ къ прекрасному. Онъ не только мечтавъ, но и добивался этого. Интересно однако прослѣдить, какъ онъ брался за это. Въ Мюнхенѣ онъ идетъ къ графу де Со и говоритъ ему: «У васъ нѣтъ ни одного порядочнаго композитора; мнѣ, кажется, я окажу вамъ услугу, предложивъ себя». Въ Вѣнѣ монархъ-меломанъ, считавшій себя за знатока, говоритъ ему комплименты по поводу успѣха «*Похищенія*», но прибавляетъ: только слишкомъ много нотъ, милый Моцартъ. — «*Ни одной лишней, Государь*». Въ Берлинѣ, король спрашиваетъ его мнѣніе о своей капеллѣ, на которую онъ тратилъ большія деньги и которая льстила его гордости и самолюбію и получаетъ въ отвѣтъ: «Да, здѣсь много виртуозовъ, но общее исполненіе могло бы быть лучше». Разумѣется нашъ герой не получилъ мѣста ни въ Мюнхенѣ, ни въ Вѣнѣ, ни въ Берлинѣ. Не думайте однако, чтобы Моцартъ сознательно выражался такъ рѣзко, отнюдь нѣтъ. Онъ даже и не предполагалъ, чтобы кто нибудь могъ счесть его слова неприличными, неловкими, сказанными некстати. Онъ говорилъ правду, какъ говорятъ ее дѣти, не понимающія, что она иногда бываетъ неумѣстна, не знающія еще пользы уклончивости и лжи.

Съ такимъ малымъ расположеніемъ угождать публикѣ и такимъ своеобразнымъ обращеніемъ при дворѣ, Моцартъ, можетъ быть, старался заискривать у итальянскихъ пѣвцовъ, отъ которыхъ зависѣла иногда судьба его произведеній? Увы! Никого не возбудилъ онъ противъ себя больше, чѣмъ этихъ властелиновъ тогдашней оперы. И теперь еще не исгладившіяся причины отвращенія итальянскихъ пѣвцовъ къ музыкѣ Моцарта слишкомъ извѣстны, чтобы стоило о нихъ распространяться. Довольно сказать, что музыка его отнимала у нихъ большую долю ихъ средствъ къ обычному успѣху и, съ другой стороны, требовала отъ нихъ музыкальныхъ познаній и драматическаго таланта, которыя рѣдко у нихъ встрѣчались. И такъ случилось то, что нашъ герой предвидѣлъ. Раздраженные пѣвцы возстали на него, какъ на непокорнаго врага, и старались вредить его операмъ вездѣ, гдѣ они были вынуждены ихъ исполнять, какъ напримѣръ въ Вѣнѣ. Въ Италіи, гдѣ власть ихъ была безгранична, они и не допустили на сцену его музыку, которую между прочимъ отвергали и національный вкусъ. Вотъ почему, несмотря на свою извѣстность и преждевременные успѣхи въ Миланѣ, Моцартъ не получилъ ни одного заказа отъ дирекцій итальянскихъ театровъ съ тѣхъ поръ, какъ авторъ *Митридата* постепенно преобразился въ творца *Фигаро* и *Донъ-Жуана*.

Но если такъ, то Моцарту оставалось лишь одно — работать для своего народа, лирической театръ котораго отчасти и былъ ему обязанъ своимъ основаніемъ. «*Похищеніе*» пользовалось успѣхомъ въ Германіи, гдѣ туземные пѣвцы не имѣли тѣхъ же причинъ не любить его оперъ, какъ итальянцы. Они были менѣе виртуозы и болѣе знали музыку. Чему же приписать забвеніе въ которомъ около 10 лѣтъ Германія оставляла своего единственнаго, кромѣ Динтерсдорфа¹⁰⁶, опернаго композитора? Можно найти много причинъ этому. Я ограничусь указаніемъ самой главной изъ нихъ. Нѣмецкая опера въ эту эпоху была тѣмъ, чѣмъ еще недавно была русская опера: она существовала только въ зародышѣ. Ни одинъ изъ великихъ нѣмецкихъ музыкантовъ, до Моцарта, не пробовалъ даже написать чисто нѣмецкой оперы. Оперы Генделя, Глука, Гассе и Грауна — всѣ были написаны на иностранныя тексты итальянскіе и отчасти французскіе и англійскіе. Съ другой стороны теорія музыкальной драмы была у нѣмцевъ тогда въ состояніи дѣтства, либреттисты старались какъ-бы *оправдать* пѣніе и подстраивали свои сюжеты такъ, чтобы дѣйствующія лица пѣли или по чьей либо просьбѣ или сами нашли бы поводъ вдругъ запѣть, все это дѣлалось для *правдоподобія*! Отсюда вышла комедія съ аріетками (operette), стоящая даже ниже водевиля,

¹⁰⁶ Онъ написалъ между 86 и 98 годами 15 или 16 нѣмецкихъ оперъ. Моцартъ только двѣ, но не по своей волѣ, а потому что не имѣлъ случая.

потомъ были оперы-фееріи, полныя фарсы съ пѣніемъ и національными танцами обыкновенно на сюжетъ изъ народнаго преданія; это называлось венеціанскимъ жанромъ. Какъ хорошіе нѣмецкіе композиторы, такъ и хорошіе нѣмецкіе пѣвцы посвящали свои таланты итальянской оперѣ, такъ что было вполне естественно, что настоящіе меломаны и не знали другаго театра. Національная опера, или вѣрнѣе подобіе ея, была предоставлена простонародью. Вотъ что предшествовало «*Похищенію*», этой музыкѣ мелодической и блестящей, патетической и полной комизма, но комизма оригинальнаго, ученаго. Въ общемъ это произведеніе было легче «*Идоменей*» и послѣдующихъ оперъ Моцарта, тѣмъ не менѣе оно такъ отличалось отъ всего, что привыкли слушать обычные посѣтители національной оперы, что должно было пройти много лѣтъ прежде, чѣмъ эта музыка стала доступна массѣ. Въ былыя времена въ отечествѣ Баха и Моцарта полагали, что лишь та мелодія хороша, которую всякій можетъ запомнить и спѣть, выходя изъ театра. Форкель полагаетъ, что такія мелодіи обыкновенно самыя пошлыя. По моему оба эти правила допускаютъ слишкомъ много исключеній, чтобы могли быть возведенными въ принципы. *Мальбрукъ* очень тривиальная мелодія, «*Cod save the King*» совсѣмъ не тривиальна, а между тѣмъ обѣ одинаково и безспорно популярны. Мелодіи «*Похищенія*» были не изъ тѣхъ, которыя всякій легко можетъ запомнить и тѣмъ болѣе спѣть, увидѣвъ разъ оперу. Знатоки были отъ нея разумѣются въ восторгѣ, а директора театровъ были другаго мнѣнія, наведя справки у кассировъ, которые у нихъ считались самыми непогрѣшимыми судьями.

Несомнѣнно, что вкусъ къ незначительнымъ вещамъ царилъ тогда въ нѣмецкой публикѣ. Честный дилетантъ-контрищикъ или лавочникъ любилъ слышать со сцены ариетки, которыя ему напѣвала его дочь, аккомпанируя себѣ только двумя аккордами, разученными ею на гитарѣ или на четырехоктавномъ эпинетѣ; онъ любилъ также приносить своей Анхень или Гретхень новый запасъ такихъ же пустяковъ. Это были счастливыя времена, когда зачитывались Геллертомъ и Салономомъ Гесснеромъ. Современная музыка такое же вѣрное зеркало вѣка, какъ и литература. Гесснеръ и Байронъ! Геллертъ и Бетховенъ! Развѣ не отдѣляетъ насъ цѣлая пропасть отъ міра нашихъ отцовъ?

Необычный успѣхъ «*Волшебной флейты*» нисколько не доказываетъ, что вкусъ публики много измѣнился между 82 и 91 годами. Мы увидимъ впослѣдствіи, при подробномъ разборѣ этой оперы, что первыми триумфами своими она гораздо болѣе обязана Шиканедеру, чѣмъ Моцарту, о чемъ я уже говорилъ выше.

Таковымъ представляется намъ, при ближайшемъ разсмотрѣніи, роковое сдѣленіе обстоятельствъ, помѣшавшихъ великому драматическому композитору исключительно посвятить себя театральнѣйшей карьерѣ и заградившихъ дорогу къ почестямъ и богатству самому трудолюбивому изъ музыкантовъ для того, чтобы побудить его работать во всѣхъ родахъ искусства съ одинаковымъ рвеніемъ, которое разжигали въ немъ и гений и нужда.

Мы очень сожалѣемъ, что не знаемъ въ точности, что Моцартъ могъ зарабатывать въ годъ такимъ образомъ. За неизмѣнимъ опредѣленныхъ данныхъ, мы, при сближеніи нѣкоторыхъ разбросанныхъ подробностей въ книгѣ Ниссена, можемъ заключить, что нашъ герой пользовался довольно изряднымъ доходомъ, хотя все таки недостаточнымъ въ рукахъ, открытыхъ для каждаго. Такъ мы узнаемъ, что его квартира въ Вѣнѣ стоила ему 800 флор., сумма, равная той пенсіи, которую онъ получалъ отъ Императора Іосифа, въ качествѣ почетнаго капельмейстера его. На лѣтнее время онъ нанималъ дачу и ежедневно ѣздить верхомъ. Будучи очень гостепріимнымъ отъ природы, онъ не только открывалъ свои двери настежь для всѣхъ, но даже держалъ у себя на хлѣбахъ разныхъ шутовъ и паразитовъ. Г-жа Ниссенъ характеризуетъ этихъ завсегдатаевъ Моцарта, называя ихъ весьма энергично «пьявками». Наконецъ въ Моцартовскомъ бюджетѣ была статья секретныхъ расходовъ; но онъ плохо держалъ этотъ секретъ. «Моцартъ повѣрялъ все своей женѣ, все — даже свои маленькія невѣрности, но сердиться на него не было возможности; онъ былъ такъ добръ». Г-жа Моцартъ была также очень добра, хоромъ воскликнуть женатыя читатели.

Всѣ эти барскія замашки доказываютъ, что Моцарту было чѣмъ жить, имѣя онъ хоть сколько нибудь благоразумія. При нѣкоторомъ порядкѣ и экономіи онъ бы могъ легко достигнуть если не богатства, то безбѣднаго существованія, работая такъ быстро и неутомимо. Но, кто знаетъ? быть

может при независимомъ положеніи, любовь къ удовольствіямъ взяла бы у него верхъ надъ любовью къ труду, онъ сочинялъ бы съ выборомъ, онъ сталъ бы сочинять меньше и всегда ли съ той горячностью и живостью воображенія, которыя въ немъ поддерживались его беспокойнымъ образомъ жизни, непрочнымъ и переменчивымъ положеніемъ. Неупроченность положенія повидимому благопріятствуетъ развитію генія. Сколько артистовъ и поэтовъ изнѣжились благодаря постоянному ихъ матерьяльному благоденствію. Какъ скоро финансы Моцарта поправлялись, когда онъ получалъ либо хорошія деньги съ заказчика, либо хорошій сборъ съ концерта, — всегда оказывался какой нибудь поводъ къ празднеству, на которое приглашались всѣ его друзья, артисты и любители. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta!* Еще онъ говорилъ: *Gia che spendo i miei danari, io mi voglio divertir.* Отъ этого, надо полагать, не отказывался никто, ни онъ, ни друзья его, ни благородные покровители, меломаны высшаго круга. Отличный обѣдъ или ужинъ, вино, итальянскія и нѣмецкія пѣвны, музыка Моцарта, исполнявшаяся имъ самимъ, или первыми виртуозами въ Вѣнѣ, привлекали массу народа. Когда этимъ путемъ были возвращены публикѣ всѣ деньги, которые Моцартъ получилъ въ потномъ магазинѣ, въ театрѣ, съ концерта или за уроки въ концѣ мѣсяца, тогда начинались времена Вавилонскаго плѣненія. Нашъ амфитріонъ занималъ тогда направо и налево, закладывая все, что только можно было заложить, посылать на розыски денегъ тѣхъ самыхъ друзей, которые, за труды свои, помогали ему опять прожить ихъ. Эти смѣны то хорошаго, то плохаго состоянія финансовъ длились впрочемъ не одинаково; наживаются деньги всегда медленнѣе и труднѣе, чѣмъ проживаются, но кошелекъ нашего героя былъ подобенъ бочкѣ Данаидъ, и деньги изъ него лились неудержимо. Жаль, что онъ не дожилъ до представленія Роберта Дьявола. Какъ бы онъ апплодировалъ стихамъ сицильезны: *L'or est une chimère, sachons nous en servir.* Человѣкъ, такъ далеко опередившій на практикѣ мораль Скриба, лучше всякаго другаго долженъ былъ узнать, какъ трудно въ жизни обойтись безъ этой химеры.

Я какъ-то читалъ въ одномъ музыкальномъ листкѣ статью, касавшуюся учрежденія: *Verein der Musik-Freunde zu Wien*. Это родъ консерваторіи, имѣющей до 200 учениковъ, получающихъ даровое музыкальное образованіе, обладаетъ коллекціей потныхъ манускриптовъ, драгоценныхъ книгъ и автографовъ знаменитѣйшихъ музыкантовъ страны. «Я просматривалъ, говоритъ авторъ статьи, съ чувствомъ уваженія и благоговѣнія эти строки величайшихъ артистовъ, но не могъ удержаться отъ улыбки, когда первый автографъ Моцарта, попавшійся мнѣ въ руки, оказался письмомъ къ пріятелю, въ которомъ онъ горько жалуется на недостатокъ денегъ и проситъ выручить его поскорѣй». Невольно улыбнешься, не правда-ли?

Но едва опять появлялись деньги, Моцартъ снова забывалъ о тяжелыхъ дняхъ и тратилъ ихъ зря. Безпечною и непредусмотрительностью своею въ этомъ отношеніи онъ напоминалъ дикаря, продавашаго утромъ постель и оплакивашаго ее вечеромъ. Грустно и смѣшно видѣть однако, какъ его пріятели-артисты злоупотребляли этой дѣтской добротой его. Я приведу по этому поводу два анекдота, которые намъ передаютъ за достовѣрные¹⁰⁷.

Одинъ польскій графъ присутствовалъ на одномъ изъ вечернихъ собратій у Моцарта, бывавшихъ у него по воскресеньямъ. Онъ пришелъ въ восторгъ отъ новаго квинтета для клавирина и духовыхъ инструментовъ, который исполняли въ этотъ день и, высказавъ свой восторгъ Моцарту, попросилъ его сочинить для него тріо съ флейтой въ этомъ же стилѣ. Моцартъ обѣщалъ имъ заняться, какъ только будетъ время. На другой день онъ получилъ отъ графа самое лестное письмо и 150 австрійскихъ дукатовъ съ просьбой принять ихъ въ признательность за удовольствіе, которое тотъ испыталъ наканунѣ вечеромъ. Съ Моцартомъ трудно было соперничать въ щедрости. Въ свою очередь признательный графу, онъ послалъ ему оригинальную партитуру еще не напечатаннаго квинтета, который вызвалъ его похвалы. Нельзя не согласиться, что онъ не остался у графа въ долгу. Черезъ нѣсколько времени полякъ покинулъ Вѣну и вернулся только черезъ годъ. По пріѣздѣ своемъ, онъ тотчасъ же отправился къ Моцарту, чтобы справиться о заказанномъ тріо для флейты. «Виновать, графъ, отвѣчалъ Моцартъ, я еще не чувствовалъ себя расположеннымъ сдѣлать что нибудь достойное такого знатока, какъ вы». — А въ такомъ случаѣ, мой милый Моцартъ, вы

¹⁰⁷ Ихъ передаетъ вдова Моцарта.

можетъ быть расположены будете возвратить мнѣ мои 150 дукатовъ. Моцартъ, не возразивъ ни слова, отсчитать ему деньги. О квинтетѣ больше и рѣчи не было; но вскорѣ послѣ того произведеніе это появилось въ печати у Артаріо, переложеннымъ въ квартетѣ для клавесина, скрипки, альты и басса. Авторъ не принималъ участія въ этомъ изданіи. Новое доказательство признательности и уваженія благороднаго графа.

Вотъ другой анекдотъ: Моцартъ однажды получилъ неизвѣстно по какому поводу 50 дукатовъ отъ Императора. Кларнетистъ Штадлеръ, котораго не надо смѣшивать съ аббатомъ Максимилианомъ Штадлеромъ, пронюхалъ объ этомъ. Онъ сейчасъ же является къ Моцарту со слезами на глазахъ и объявляетъ ему, что онъ погибъ, если не дастъ ему какой нибудь щедрый другъ 50-ти дукатовъ. Моцартъ самъ очень нуждается въ этихъ деньгахъ, какъ всегда; но бѣдный Штадлеръ имѣетъ такой отчаянный видъ. «На, возьми эти двое золотыхъ часовъ съ репетиціей; заложь ихъ и принеси мнѣ квитанцію, но не забудь выкупа». Наступаетъ день выкупа. У Штадлера нѣтъ ни гроша, а Моцарту было бы жаль потерять эти часы, воспоминаніе счастливыхъ дней. Что дѣлать? — Ничего нѣтъ проще, благодѣтель мой, дайте мнѣ 50 дукатовъ и проценты, а я вамъ сейчасъ принесу обѣ вещи. Ну, хорошо. — Штадлеръ бѣжитъ и по дорогѣ теряетъ деньги, которыя такъ и не попали къ ростовщику. О, на этотъ разъ Моцартъ вышелъ изъ себя и высказать всю правду пріятелю, а потомъ?... потомъ онъ подарилъ ему концертъ для кларнета въ la majeure, деньги на дорогу и рекомендательныя письма въ Прагу, благодаря которымъ Штадлеръ получилъ тамъ хорошее мѣсто, потому что онъ былъ съ талантомъ, этотъ дрянной Штадлеръ.

Впрочемъ Моцартъ, кажется, привыкъ къ такимъ выходкамъ. Съ нимъ ихъ продѣлывали слишкомъ часто, чтобы стоило изъ за этого волноваться. Онъ въ этихъ случаяхъ говорилъ: ахъ, сволочь! (der Lump!) и черезъ минуту забывалъ все. Не было человѣка менѣе подававшагося чувствамъ ненависти и злобы. Онъ не только не умѣлъ сердиться на пріятелей, подобныхъ Штадлеру, но даже къ врагамъ своимъ, явно вредившимъ ему, не питалъ злаго чувства. Моцартъ не хвастался тѣмъ, что прощаетъ имъ. Чтобы простить надо сдѣлать надъ собою усиліе, а онъ былъ способенъ только къ усиліямъ творчества. Онъ просто не думалъ о своихъ врагахъ и былъ совершенно равнодушенъ къ ихъ проискахъ, больше ничего. Онъ часто бывалъ у Сальери, съ веселымъ видомъ подходилъ къ нему и говорилъ своимъ шутливымъ тономъ: «Папá, велите мнѣ принести какую нибудь старую партитуру изъ императорской бібліотеки!» Партитуру приносили, и Моцартъ, расположившись гдѣ нибудь въ уголкѣ, на нѣсколько часовъ погружался въ чтеніе, какъ будто-бы онъ сидѣлъ у себя дома, въ халатѣ, около жены, а не въ кабинетѣ офиціального лица, главнаго директора музыки и открытаго своего врага. Очевидецъ, ученикъ Сальери, писалъ объ этомъ въ Лейпцигской газетѣ.

Въ замѣнъ злобныхъ чувствъ, невѣдомыхъ Моцарту, онъ съ избыткомъ былъ одаренъ нѣжными, добрыми и любвеобильными чувствами, которыя онъ расточалъ повсюду. Отъ излишка ли любви или отъ недостатка необходимаго ей противовѣса, природа Моцарта исключала всякую возможность негодованія, если не презрѣнія, которое плуты внушаютъ честному человѣку. Примѣръ Штадлера и многіе ему подобные показываютъ, что дружескія чувства въ немъ переживали даже уваженіе. Удалить кого нибудь, кто еще былъ ему дорогъ, несмотря на свою низость, отказать въ трудѣ или денежной помощи, Моцарту стоило больше, чѣмъ забыть дурной поступокъ, взяться за перо или опустить руку въ карманъ. Дѣйствуя такъ, онъ всегда уступалъ своей склонности и никогда — принципу. Съ такой слабостью его лучшія качества сдѣлались для него неистощимымъ источникомъ домашнихъ неудовольствій. Его вдова слегка намекаетъ на это. Я понимаю огорченія матери семейства, я уважаю искренность историческаго свидѣтеля, но, въ концѣ концовъ, чего нельзя было простить такому любящему мужу, какимъ его изображаетъ его жена! Изъ доказательствъ его необыкновенной привязанности къ ней, приводимыхъ г. Писсенъ, я приведу одно. Когда Моцартъ уѣзжалъ кататься верхомъ — а онъ это дѣлалъ ежедневно въ 5 ч. утра — онъ всякій разъ оставлялъ около постели, еще спящей, жены нѣчто въ родѣ письменнаго приказа, въ которомъ, пожелавъ ей добраго утра, онъ самымъ подробнымъ образомъ напоминалъ ей обо всемъ, чего его милая Констанція должна была избѣгать, чтобы не разстроитъ своего здоровья и расположенія духа до его возвращенія, время котораго онъ съ точностью опредѣлялъ. При его

ненависти къ писанію, какое можно еще требовать большее доказательство его вниманія къ ней. Но для Моцарта жертвъ не существовало при побужденіяхъ сердца. Это обиліе нѣжности распространялось у него даже на животныхъ. Его видѣли оплакивающимъ канарейку и воздвигающимъ ей памятникъ съ эпитафіей собственнаго изобрѣтенія.

Нѣкоторыя изъ этихъ подробностей его жизни, можетъ быть, покажутся читателю мелочными, смѣшными, пожалуй. Въ моихъ глазахъ онѣ неоцѣнимы. Подобныя черты обратили бы наше вниманіе въ какомъ нибудь столоначальникѣ или деревенскомъ сосѣдѣ, какъ формально контрастирующіе съ господствующимъ типомъ человѣческаго рода особенно среди мужчинъ, отличающихся эгоизмомъ. Тѣмъ болѣе они имѣютъ значеніе у Моцарта, въ которомъ музыкантъ совершенное отраженіе человѣка. Вспомните Бельмонта, Оттавіо, Зарастро и множество вокальныхъ и инструментальныхъ мелодій Моцарта, дышащихъ нѣжностью, восторженною преданностью, ангельскимъ благоволеніемъ ко всему роду человѣческому, который онъ хочетъ заключить въ свои братскія объятія; подобныя черты никогда не чувствовались мною ни въ одномъ изъ произведеній другихъ мастеровъ. Что такое эти пѣсни, какъ не исповѣдь души человѣка, который готовъ на всякую услугу нуждающемуся, всегда исполненъ нѣжности къ женѣ, можетъ спокойно читать и работать въ кабинетѣ своего смертельнаго врага, оплакиваетъ птичку и можетъ говорить о своихъ чувствахъ только въ музыкѣ. Не есть ли душа Моцарта — священная обитель Зарастро, въ которой чувства мицненія неизвѣстны.

Психологическій эскизъ, сдѣланный нами, показываетъ намъ только моральный темпераментъ личности, внѣшняго человѣка, если можно такъ выразиться. Нѣкоторыя качества Моцарта, я разумѣю менѣе хорошія, являлись, какъ мы видѣли, неизбѣжнымъ послѣдствіемъ реакціи физической его стороны на моральную. Другія, какъ напримѣръ расточительность и неумѣстная откровенность, при болѣе глубокомъ анализѣ ихъ, разрѣшаются въ чисто отрицательныя свойства, какъ результаты полного равнодушія къ интересамъ, которые свѣтъ ставилъ высоко. Этотъ внѣшній обликъ Моцарта рисуетъ его намъ, какъ человѣка, съ самымъ счастливымъ и пріятнымъ въ обществѣ нравомъ, благороднымъ, добрымъ, но не обладающимъ величавостью добродѣтели; добродѣтель предполагаетъ побѣдоносную борьбу съ самимъ собою, а Моцартъ всегда подчинялся своимъ наклонностямъ. Но въ немъ былъ другой человѣкъ, противоположный съ видимымъ. Артистъ отпечатывался въ частномъ человѣкѣ или частный человѣкъ въ артистѣ совершенно такъ, какъ медаль изображаетъ свою обратную сторону: все вдавленное было на одной, все выпуклое на другой сторонѣ. Да простятъ мнѣ это странное, но вѣрно передающее мою мысль, сравненіе. Отношеніе между дѣйствительнымъ міромъ и идеальнымъ было обратное для нашего героя. Искусство было для него дѣйствительнымъ міромъ, его серьезною, настоящею жизнію, а положительный міръ — призракомъ, который забавлялъ иногда, но не особенно занималъ его, да и то только съ своей поэтической стороны, со стороны любви, дружбы и удовольствій. Изъ этого слѣдуетъ, что всякая моральная и умственная сила его, какъ гражданина идеальнаго міра, проявлялась въ пропорціональномъ отрицаніи этой самой силы въ ходѣ обыденной жизни. Такъ, чѣмъ онъ болѣе вкладывалъ разсчета и логики въ какое нибудь сочиненіе, тѣмъ менѣе оставалось ихъ для хозяйственныхъ соображеній, чѣмъ глубже проникалъ онъ въ тайники человѣческаго сердца по музыкальной аналогіи, тѣмъ доступнѣе становился онъ обману въ самыхъ прозаическихъ разсчетахъ — денежныхъ. Точно также его неслыханная настойчивость и постоянство въ трудѣ, его непреклонная воля въ преслѣдованіи художественныхъ цѣлей не оставляли ему ничего для проявленія силы и энергіи въ борьбѣ съ своими склонностями, когда дѣло шло объ общественныхъ обязанностяхъ. Очевидно, это другое я почти не имѣло случая выказываться ни въ его рѣчахъ, равносильныхъ оперному діалогу, ни въ узкой сферѣ его жизни рабочаго, живущаго своимъ трудомъ. Да онъ и не любилъ высказываться. Чувствительные разговоры были ему противны, какъ это всегда бываетъ съ людьми глубоко чувствующими. Онъ никогда не говорилъ о своемъ волненіи и старался скрыть его рѣзкимъ и обыденнымъ словомъ. Только въ рѣдкихъ случаяхъ вспыхивала въ его рѣчахъ экзальтація, съ которой онъ высказывалъ какое нибудь свое глубоко прочувствованное, хотя и не умѣло выраженное убѣжденіе относительно самыхъ серьезныхъ вопросовъ человѣческаго существованія и судебъ человѣчества. Тогда

неожиданный свѣтъ озарялъ скрытую глубину его личности, какъ молнія среди мрака, открывающая на мгновѣніе мотылю въ далекой перспективѣ. Но эти изліянія вырывались у него невзначай. Онъ скоро приходилъ въ себя, будто стыдясь своей восторженности и снова принимался за шутовской тонъ бесѣды, наполняя стаканы, и *тогда ужъ ничего нельзя было добиться отъ него путнаго*, какъ говорить Рохлицъ. Казалось, будто онъ спохватился, что сдѣлать воровство у музыкальной импровизаціи, единственно достойной принимать его размышленія на такія высокія темы. И по этому тамъ, только тамъ, въ его музыкѣ надо искать настоящаго Моцарта, великаго, сильнаго и высоко нравственнаго. Да, я не боюсь уподобить труды Моцарта самымъ добродѣтельнымъ поступкамъ по побудительному принципу ихъ породившему, по жертвамъ, которыхъ ни ему стоили, по ихъ результатамъ и значенію для всего человѣчества. Сколько людей благословляло и до сихъ поръ благословляетъ Моцарта, благаго генія, подарившаго ихъ самыми благородными и возвышенными наслажденіями, задушевнаго повѣствователя ихъ милаго прошлаго, безсмертнаго поэта, зажигающаго въ душѣ ихъ огонь вдохновенія въ то время, когда вся поэзія вокругъ нихъ уже угасла.

Установивъ общее отношеніе между призваніемъ Моцарта и его судьбою, характеромъ и совокупностью всѣхъ его произведеній, мы попробуемъ установить тѣ же соотвѣтствія между самыми выдающимися формами его жизни, индивидуальными его чертами и главнѣйшими произведеніями его, которыя мы будемъ разсматривать въ ихъ послѣдовательности и принадлежности къ извѣстной отрасли искусства, въ которой они остались образцовыми. На основаніи послѣдняго соображенія я долженъ предупредить, что исключая изъ этого обзора фортепіанныя произведенія Моцарта и вообще концертныя, не потому чтобы между ними не было превосходныхъ, но такова уже судьба концертной музыки: каждый новый шагъ прогресса въ исполненіи, рушитъ ея основаніе. Въ такой музыкѣ ищутъ болѣе виртуоза, чѣмъ композитора, а его уже не найди болѣе въ эпоху Калькбреннера, Мошелеса, Шопена, Тальберга и Листа.

ИДОМЕНЕЙ, ЦАРЬ КРИТСКИЙ ИЛИ ИЛИЯ И ИДАМАНТЪ.

Греческая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Безпредѣльныя занятія среди безконечныхъ путешествій, опыты во всѣхъ родахъ композиціи, развлечения, связанныя съ жизнью странствующаго артиста и, больше всего, строгій присмотръ отца, слѣдовавшаго за нимъ какъ тѣнь — задержали наступленіе времени первыхъ любовныхъ увлеченій Моцарта. Его дѣтство и первые годы молодости безраздѣльно принадлежали искусству. И этого вовсе не было такъ много, чтобы основательно изучить всѣхъ старыхъ и новыхъ мастеровъ; Моцартъ полюбилъ ихъ уже тогда, когда все изучилъ. Сами обстоятельства эмансипировали молодаго человѣка, къ великому огорченію его отца и руководителя. Какъ только явилась возможность оторвать глаза отъ тетрадки упражненій и учебника, онъ увидѣлъ Алоизу, увидѣлъ Констанцію, увидѣлъ многихъ другихъ, о которыхъ біографы умалчиваютъ.

До 24 лѣтъ Моцартъ былъ однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ музыкантовъ своего вѣка и, конечно, самымъ необычайнымъ, по раннему развитію своихъ талантовъ, по легкости письма во всѣхъ стиляхъ, законченной виртуозности и умѣнью импровизировать и читать ноты лучше кого-либо другаго. Онъ писалъ все, но писалъ такъ какъ всѣ, т. е. какъ всѣ прочіе композиторы, стоявшіе съ нимъ на одномъ уровнѣ. Этотъ уровень однако не поднимался еще очень высоко среди его современниковъ. Моцартъ не приближался ни къ Глуку, ни къ Пичинни, въ своихъ серьезныхъ и комическихъ операхъ, ни къ І. Гайдну въ симфоніяхъ, ни къ М. Гайдну — въ церковной музыкѣ. Это былъ очень блестящій, но совсѣмъ не оригинальный композиторъ, виртуозъ какъ всѣ виртуозы, гоняющійся за деньгами и покровителями, жаждущій успѣха, а въ общемъ, — совершенный ребенокъ, на сколько можно имъ быть молодому человѣку не много болѣе 20 лѣтъ. Кризисъ, долженствовавшій отмѣтить его умственную возмужалость, наступилъ наконецъ; его сердце и гений пробудились въ одно время отъ чуднаго голоса Алоизы Веберъ. Алоиза ему измѣнила, пусть такъ. Но она ему дала новое существованіе, и Моцартъ, сбросивъ съ себя прежнюю оболочку, сдѣлался благодаря ей и другимъ артистомъ и другимъ человѣкомъ. «Идоменей» былъ первымъ результатомъ этого внутренняго перерожденія.

Какъ странна судьба этой оперы! Возбудившая восторгъ при своемъ появленіи, она имѣла очень преходящій и мѣстный успѣхъ, ограничившійся нѣсколькими представленіями подъ управленіемъ автора на Мюнхенской сценѣ. Съ тѣхъ поръ Моцартъ никогда больше не видалъ ея названія въ репертуарѣ какого бы то ни было театра, и она осталась въ его портфель зарытымъ сокровищемъ, безъ сомнѣнія предназначеннымъ въ наслѣдіе потомству. Ничуть не бывало. Идоменей отъ насъ скрывается, какъ онъ скрывался отъ современниковъ. Всѣ знаютъ о его существованіи, но знаютъ о немъ по наслышкѣ. Онъ не является ни на сценѣ, ни на музыкальныхъ вечерахъ, ни въ концертахъ. Онъ пріютился въ бібліотекахъ, и его рѣдкіе поклонники могутъ почтить его только молчаливымъ чтеніемъ. Скоро уже 60 лѣтъ, какъ чары эти тяготеютъ надъ образцовымъ произведеніемъ, не допуская до него дилетантовъ. Что заключить изъ этого? Что высокая репутація этого произведенія не болѣе какъ предразсудокъ и что въ сущности нечего удивляться, что музыка, уже отжившая повидимому, долго не воскресаетъ. Не вѣрно же о себѣ судилъ ея авторъ, ставившій *Идоменей* и *Донъ-Жуана* выше всѣхъ другихъ своихъ произведеній. Но наконецъ, какимъ образомъ — другія оперы могли существовать въ оперномъ театрѣ всѣхъ странъ въ теченіи полвѣка, а Идоменей покинутъ былъ почти въ минуту его рожденія?

Велико сомнѣніе и труденъ вопросъ для разрѣшенія. Чтобы отвѣтить на него, рассмотримъ

эту оперу во всѣхъ подробностяхъ съ тѣмъ вниманіемъ, которое заслуживаетъ это произведеніе, и въ которомъ ему до сихъ поръ отказывали критики. Господинъ Ниссенъ, несмотря на свои полныя компіляціи всего того, что писано было о Моцартѣ, могъ набрать не болѣе трехъ или четырехъ страницъ безсодержательныхъ замѣтокъ объ этой оперѣ. Начнемъ съ либретто.

Такъ какъ въ исторіи Идоменея не было любви, а безъ любви опера считалась невозможной, то аббатъ Вареско, ея либреттистъ, присочинилъ фигуру Иліи, дочери Пріама (я не говорю Гекубы), которая, будучи уведена плѣнницей на островъ Критъ, влюбляется въ Идаманта, а этотъ Идамантъ, гдѣ-то и какъ-то спасшій ей жизнь, при этой оказіи самъ произенъ былъ той же стрѣлой и сдѣлался плѣнникомъ своей рабыни. (Стиль итальянскаго либреттиста). Затѣмъ Вареско выдумалъ, что Электра, дочь Агамемнона, и не много болѣе извѣстная, чѣмъ другая принцесса, была невѣстой Идаманта и пріѣхала въ Сидонъ, чтобы вступить съ нимъ въ бракъ. Ученый аббатъ здѣсь перепуталъ финикійскій городъ Сидонъ съ греческою колоніей, Сидоніей. Электра ревнивая и страстная есть вѣрный сколокъ съ Герміоны Расина. Теперь вотъ каковъ ходъ пьесы: — *1-й актъ*. Арбасъ, наперсникъ царя Критскаго Идоменея, приноситъ его сыну, Идаманту, лживое извѣстіе о гибели отца. Идамантъ, какъ добрый сынъ, оплакиваетъ его кончину; но онъ теперь царствуетъ, и, значить, съ этого момента ничто не препятствуетъ ему жениться на его возлюбленной Иліи. Отчаяніе Электры; гроза и возвращеніе Идоменея. Царь, чтобы избавиться отъ смерти, даетъ обѣтъ принести Нептуну въ жертву первое живое существо, которое встрѣтитъ на берегу. Это первое лицо — Идамантъ, и, такимъ образомъ, смерть его рѣшена. — *2-й актъ*. Идоменей, подобно Агамемнону, хранитъ роковую тайну, желая спасти свою жертву. Онъ велитъ Идаманту уѣхать съ Электрой на греческій континентъ. Принцъ, не знающій причины своего изгнанія, приходитъ въ отчаяніе; патетическое прощаніе, прерываемое хоромъ испуганныхъ Критянъ. Чудовище, посланное Нептуномъ, родственное тому, которое погубило Ипполита, показалось на морѣ. Видно было, какъ оно раскачивается въ глубинѣ сцены. Громы небесныя, мстители клятвопреступника, раздражаются надъ Идоменеємъ и его народомъ; всѣ разбѣгаются. *3-й актъ*. Идоменей, въ которомъ любовь къ сыну сильнѣе страха небесныхъ наказаній, упорствуетъ въ удаленіи сына вмѣсто того, чтобы убить его. Повторяется еще болѣе раздирательная сцена прощанія между четырьмя главными персонажами. По уходѣ Идаманта, является великій жрецъ Нептуна и рисуетъ царю картину бѣдствій его народа: чудовище наводитъ ужасъ на всю страну, распространяя моръ своимъ дыханіемъ, и пожираетъ тѣхъ, кого щадитъ зараза; всѣ Критяне обречены на погибель. Идоменей сдается; онъ признается въ своемъ обѣтѣ и называетъ жертву. Идутъ въ храмъ и тамъ узнаютъ, что Идамантъ убилъ чудовище; онъ вскорѣ является самъ, приготовившись къ жертвоприношенію. Къ нему приходитъ Илія; она хочетъ умереть за него или вмѣстѣ съ нимъ. Борьба великодушія, прерываемая вмѣшательствомъ боговъ. Оракуль Нептуна провозглашаетъ низверженіе Идоменея и вступленіе на царство Идаманта, который восходитъ на престолъ вмѣстѣ съ Иліей. Электра приходитъ въ новую и еще большую ярость; трогательное обращеніе Идоменея къ народу и наконецъ общая радость, выражающаяся въ воспѣваніи любви и Гименея.

Не будучи профессиональнымъ критикомъ легко увидѣть, что эта канва вовсе не пригодна для настоящей трагедіи. Море, гроза, чудесное въ видимости, и особенно народъ играютъ здѣсь слишкомъ большую роль, чтобы съ ними справиться словесной драмѣ. И для всего этого, во время дѣйствія, у нея въ распоряженіи только декораторъ, машинистъ, а для изображенія народа какая нибудь дюжина нѣмыхъ статистовъ или, по новой методѣ, столько же лицъ, роль которыхъ состоитъ въ томъ, чтобы сказать одну фразу, или наконецъ говорящіе попеременно хоры, какъ у Шиллера въ «Мессинской невѣстѣ». Жалкія средства! На сценѣ народъ можетъ быть изображенъ только музыкальнымъ хоромъ; онъ одинъ можетъ сдѣлать его дѣйствующимъ лицомъ въ трагедіи и даже главнымъ, если это нужно. Въ этомъ отношеніи опера болѣе правдива чѣмъ трагедія. А великія явленія природы! Кто лучше музыки изобразитъ ихъ? А чудесное! Кто лучше дастъ почувствовать его душѣ человѣка? Посмотрите, какой эффектъ произвела бы тѣнь Гамлета рядомъ со статуей командора. Расинъ рассказываетъ намъ о чудовищѣ; Моцартъ намъ его показываетъ, и картина музыканта стоитъ разказа поэта! Она его стоитъ, какъ произведеніе искусства, но для театральнаго эффекта большая разница между разказомъ и дѣйствіемъ!

И такъ, либретто *Идоменей* столько же принадлежит эпопеѣ, сколько и трагедіи, и мы увидимъ, какъ та и другая одинаково блистаютъ въ чудной партитурѣ Моцарта.

Прежде чѣмъ приступить къ разбору партитуры, остановимся немного на біографическихъ данныхъ съ нею связанныхъ. Моцартъ возвращается изъ Парижа, полный впечатлѣніями отъ Глюковскихъ оперъ и горящій желаніемъ посвятить себя, въ Германіи, той же карьерѣ, которая принесла такую славу его соотечественнику во Франціи. Конечно не въ Зальцбургѣ, гдѣ его еще удерживало повиновеніе отцу, онъ можетъ начать ее. И вотъ Мюнхенскій дворъ со своей великолѣпной труппой пѣвцовъ и съ первымъ оркестромъ въ Германіи предлагаетъ ему написать оперу, да еще въ добавокъ на сюжетъ, совершенно схожій съ «*Ифигеніей въ Авлидѣ*». Тѣ же воспоминанія о Троѣ; отецъ, вынужденный поднять жертвенный ножъ на свое дѣтище; слезы Иліи, любящей и преданной, подобно Ифигеніи. Яростная Электра — вѣрная копія своей матери Клитемнестры, и вокругъ этихъ трагическихъ, фигуръ — народъ, пораженный гнѣвомъ боговъ, царство, потрясемое роковыми, сверхъестественными силами, громы Юпитера, ревъ Нептуна, — какой сильный стимулъ молодому атлету, чувствующему въ себѣ избытокъ силъ, вступить въ единоборство съ гигантомъ Глукомъ, знаменитымъ основателемъ лирической трагедіи.

Геній при своемъ пробужденіи обыкновенно стремится ко всему возвышенному, величавому и даже поэтически преувеличенному, проявляется ли оно въ случайностяхъ жизни и человѣческой судьбы, или вызывается игрою страстей и произвола. Геронизмъ и чудесное особенно плѣняютъ молодое воображеніе, и силы молодости стремятся осуществить ихъ въ дѣйствіи или изобразить въ творчествѣ. Комедія — литературная или музыкальная, рисующая прозаическую сторону нашей природы, наши слабости и смѣшныя стороны принадлежитъ болѣе зрѣлому возрасту, уже обладающему опытомъ. Я позволяю себѣ это, не новое, замѣчаніе лишь для того, чтобы указать, какъ кстати пришелся заказъ Идоменей Моцарту, воображеніе и мечты котораго гармонировали съ его сюжетомъ.

Въ этой оперѣ 26 музыкальных нумеровъ, не считая речитативовъ, которые многочисленны, а нѣкоторые даже очень длинные. За исключеніемъ одного дуэта, одного тріо и квартета, все остальное состоитъ изъ аріи, простыхъ речитативовъ и инструментованныхъ, хоровъ и маршей. Прибавьте къ этому отсутствіе вокальных басовыхъ партій и роль Идаманта, написанную для пѣвца безъ голосовыхъ средствъ, въ діапазонѣ меццо-сопрано, и вы поймете уже нѣкоторые изъ причинъ затруднительности постановки въ наше время этой оперы, отмѣченной природнымъ недостаткомъ старинной оперы серіи.

Этотъ сценаріумъ либретто, столь невыгодный въ наше время по формѣ и распредѣленію въ немъ музыкальных сценъ, былъ тѣмъ не менѣе одною изъ причинъ перваго успѣха «*Идоменей*» и во многомъ облегчилъ трудъ композитора. Моцартъ кончилъ свои школьные годы; его геній поднялся уже на свою высоту, но не могъ еще всесторонне развиваться; это развитіе должно было идти путемъ новаго воспитанія, когда геній, изучивъ уже образцы, начинаетъ изучать самого себя, извлекая изъ каждаго своего произведенія новый опытъ для послѣдующаго и подвигается такимъ образомъ все далѣе, пока онъ не дополнитъ суммы своей опытности и открытій. Это второе воспитаніе только начиналось еще для творца «*Идоменей*»; сама опера доказываетъ это. Моцартъ не умѣлъ еще сбросить съ себя иго рутины; вкусъ современниковъ еще во многомъ сходилъ съ его вкусомъ; всѣ стили уже совмѣщались въ немъ, но ихъ амальгама еще не претворилась въ новую субстанцію, отличную отъ ея элементовъ. Въ головѣ композитора были, такъ сказать, отдѣлы — одинъ для мелодій, другой для контрапункта, третій для декламации, и эти матеріалы онъ не всегда комбинировалъ такъ, чтобы скрыть ихъ несоотвѣтствіе и разнородную природу. Подождемъ примѣровъ. Развѣ трудности работы не были бы вдвое больше, если бы, будучи уже создателемъ столькохъ вещей, но пробуя себя въ первый разъ въ стилѣ, совмѣщающемъ въ себѣ всѣ стили, онъ принужденъ былъ воспитывать своего либреттиста и заказывать ему новыя рамки, въ вторыхъ теперь заключается оперное пѣніе. Онъ слѣдовалъ образцамъ только въ ихъ внѣшней формѣ; гдѣ же бы онъ ихъ взялъ для того, что тогда вовсе еще не существовало. Мы думаемъ даже, что въ началѣ своей карьеры композитора онъ бы и не справился съ либретто въ родѣ Фигаро или Донъ-Жуана.

Съ точки зрѣнія исторической критики партитуру *Идоменей* можно раздѣлить на три типа

музыкальныхъ нумеровъ. Къ первому типу принадлежать тѣ изъ нихъ, которые болѣе или менѣе сдѣланы имъ въ подражаніе Глуку: инструментованные речитативы, большинство хоровъ и аріи Электры. Ко второму — тѣ, въ которыхъ преобладаетъ современный итальянскій вкусъ: аріи Идоменей, Идаманта и Арбаса. Наконецъ къ третьему — все то, что по фактурѣ и красотамъ начинало новую музыкальную эру: нѣсколько каватинъ, нѣкоторые хоры и весь третій актъ. Въ тѣхъ музыкальныхъ партіяхъ, которыя были сдѣланы Моцартомъ по существовавшимъ школамъ, ему выпала на долю судьба ихъ образцовъ. Страницы, написанныя подъ вліяніемъ Глука, до сихъ поръ сохранили свой интересъ онѣ исполнены правды и выразительности. Наоборотъ, все, что носитъ на себѣ печать современнаго итальянскаго формализма, противорѣчитъ настоящему вкусу, и мы не находимъ въ немъ драматическаго смысла, который эти аріи могли имѣть въ то время. Ни богатство аккомпанимента, ни поражающая новизна гармоніи и модуляцій, ни контрапунктическое знаніе, обнаруживаемое въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, не помѣшали имъ устарѣть. Разъ мелодія слаба, ничто не въ силахъ ее поддержать: все музыкальное зданіе рухнетъ.

Но подражая Глуку и итальянцамъ, Моцартъ ихъ исправлялъ или взаимно дополнялъ, и, соединяя эти двѣ школы вмѣстѣ, онъ полагалъ основаніе своей собственной системѣ. Такъ, аріи Иліи совмѣщаютъ въ себѣ прелестную итальянскую мелодію, почти вездѣ свободную отъ формализма съ правдой и выразительностью декламационной школы. Аріямъ Электры, въ которыхъ царитъ неистовая декламация Глука, онъ придаетъ форму большихъ бравурныхъ арій итальянскихъ. Глуку почти изгнать періодическое возвращеніе музыкальныхъ фразъ, чтобы избѣгнуть слишкомъ частаго повторенія словъ. Моцартъ остерегался подражать ему въ этомъ. Отъ умѣстнаго и искуснаго возвращенія музыкальной фразы зависитъ иногда большая доля произвводимаго ею впечатлѣнія на слушателя; не надо только злоупотреблять этимъ какъ злоупотребляли старые итальянскіе мастера, иначе это можетъ быть нестерпимо или смѣшно.

Мы сказали, что большинство хоровъ Идоменей сдѣлано по образцу Глуковскихъ. Въ нихъ дѣйствительно встрѣчается движеніе и ритмическое расположеніе этого мастера даже до маленькихъ выступленій, которыя онъ ИМѢЛЪ привычку оставлять для солистовъ или корифеевъ, слѣдуя французской методѣ. Какъ и въ аріяхъ подражаніе здѣсь идетъ рядомъ съ оригинальнымъ созданіемъ. Хоры Идоменей вообще отличаются отъ Глуковскихъ широкимъ развитіемъ мелодіи, болѣе грандіозными формами, разнообразіемъ рисунка и въ особенности инструментовкой, ставящей эту оперу также далеко отъ *Альцесты* и *Ифигеніи*, какъ эти послѣднія оставили позади себя итальянцевъ.

Во всякомъ случаѣ сближеніе и даже сліяніе этихъ двухъ школъ было шуткой въ сравненіи со сліяніемъ контрапунктическаго стили съ театральнымъ, совершившемся въ Идоменей. Это соединеніе ученой гармоніи съ мелодической и картинной экспрессіей было камнемъ преткновенія для композиторовъ XVIII ст., не исключая и Генделя, и для ихъ послѣдователей. Изъ всѣхъ мыслей, озарившихъ реформатора музыки, это была самая великая и богатая послѣдствіями, но, какъ кажется, всего менѣе исполнимая для кого либо другаго кромѣ Моцарта. Нѣкоторыя сцены, разбираемой нами оперы, представляютъ самое полное разрѣшеніе этой задачи. Онѣ не только не имѣли себѣ образца въ прошломъ, но и до сихъ поръ не превзойдены никѣмъ по силѣ трагической экспрессіи. Самъ Моцартъ впоследствии только въ *Донъ-Жуанѣ* и въ финальномъ квинтетѣ «Титова Милосердія» поднялся до ихъ высоты.

Но для любителей музыки 1781 года самую поразительною новизной былъ, безъ сомнѣнія, колоссальный и блестящій оркестръ Идоменей. Моцартъ не оркестровалъ ни одной своей оперы съ такою полнотой и роскошью. Въ речитативахъ вся инструментальная часть разработана съ тщательностью, изысканной тонкостью и изяществомъ миниатюрной живописи мисселей (требниковъ), музыкальные нумера и въ особенности хоры изобилуютъ фигурами; духовые инструменты въ дѣятельности соперничаютъ съ квартетомъ цѣлой фалангой 8 до 10 голосовъ. Во всемъ богатство часто доходящее до излишества; маэстро еще не научился приберегать свои силы. Другія времена, другія заботы. Прежде чѣмъ проникнуть въ глубины отрицательныхъ сторонъ знанія, нужно было начать съ усиленія оркестра всѣми возможными средствами въ противоположность итальянцамъ, у которыхъ онъ какъ-бы и не существовалъ. Тѣмъ не менѣе герой

нашъ понялъ впослѣдствіи, что живопись *al fresco* (широкими и яркими штрихами) болѣе подходит къ драматическому оркестру чѣмъ миниатюра.

По обычаямъ старой оперы серіи, не знавшей ни интродукцій, ни финаловъ, Идоменей начинается съ инструментованнаго речитатива и слѣдующей за нимъ аріи Иліи: *Padre, Germani addio! sol* миноръ, $\frac{2}{4}$ Andante con moto. Дочь Пріама упрекаетъ себя въ любви къ греку. Трогательная декламація, пріятная мелодія, тщательно разработанный аккомпаниментъ, басы полные эффекта; — на всемъ печать иѣжной и покорной грусти, составляющей лирической характеръ дѣйствующаго лица. Ничего устарѣвшаго, кромѣ трели финальной каденціи.

Арія Электры: *Tutte nel cor vi sento furie del crudo Averno* — бурное Allegro сразу устанавливаетъ драматическую и музыкальную противоположность между тихой рабыней троянской и ревливой и злобной дочерью царя царей. Змѣи Евмениды шипятъ и извиваются въ оркестрѣ; вокальная партія подражаетъ какъ бы конвульсивнымъ усиліямъ, останавливаясь на всякой фразѣ; она дрожитъ отъ злобы, и раздирающій вопль ревности слышится въ верхнемъ *la* бемоль, съ необыкновеннымъ эффектомъ переходящемъ въ *la* бекаръ при слѣдующемъ за нимъ повтореніи фразы на словахъ: *vendetta e crudelta*. Побѣда! Электра превзошла Клитемнестру, и Глукъ побить собственнымъ оружіемъ.

Ритурнель связываетъ это мѣсто съ хоромъ терпящихъ крушеніе; онъ слышится издали, со стороны моря, то вмѣстѣ, то въ перемежку съ хоромъ, стоящимъ на берегу. Темпъ остается тотъ же, Allegro assai, но бурная ритурнель заставила перейти модуляцію изъ *re* въ *do* миноръ. Раскачиваемые волнами подъ аккомпаниментъ, въ которомъ буря все болѣе и болѣе разгорается, наводя ужасъ своимъ трескомъ и грохотомъ, группы двойнаго хора ищутъ другъ друга въ канонѣ, подобно несчастнымъ блуждающимъ во тьмѣ. Эти имитационные ходы мнѣ представляются немного слабыми и черезъ чуръ методическими для положенія; я бы предпочелъ здѣсь болѣе сжатый контрапунктъ. На призывъ народа, сбѣжавшагося на берегу, спутники Идоменея отвѣчаютъ отчаяннымъ крикомъ *pietà*, повторяемымъ три раза на октавахъ той же ноты съ хроматической прогрессіей диссонансовъ въ оркестрѣ, прогрессіей тревоги и страха. Нептунъ наконецъ показывается надъ водами и повелѣваетъ бурѣ стихнуть. Царь Крита спасенъ. Въ этомъ чудномъ хорѣ самъ Моцартъ, подобно Нептуну, поднимается надъ уровнемъ современниковъ и внушаетъ молчаніе восторга своимъ поклонникамъ, отчаянія — своимъ соперникамъ.

Я мало знаю на сценѣ положеній, которыя могли бы сравняться со сценой встрѣчи Идоменея съ Идамантомъ: одинъ тревожнымъ взоромъ ищетъ себѣ жертву, надъ которой онъ долженъ исполнить данный обѣтъ; другой бросается на помощь гибнущимъ мореплавателямъ и спрашиваетъ у перваго встрѣчнаго объ отцѣ. Вождь грековъ, Агамемнонъ, который въ своемъ царственномъ величіи борется противъ боговъ, повелѣвшихъ ему принести въ жертву дочь свою — лицо по истинѣ трагическое, но на сколько трагичнѣе этотъ другой герой осады Трои, потерявшій всѣхъ спутниковъ и выброшенный на родной берегъ, какъ обломокъ своего уничтоженнаго флота: онъ забываетъ свои 10 лѣтъ скитаній при мысли увидать сына, оставленнаго имъ на рукахъ матери и

снова видится съ этимъ сыномъ для того, чтобы стать его палачомъ! Отецъ Идаманта въ десять разъ болѣе вызываетъ сочувствія, чѣмъ отецъ Ифигеніи; онъ не имѣетъ даже утѣшенія упрекать боговъ; онъ самъ виноватъ во всемъ. Увы! Это сценическое положеніе совсѣмъ пропало для музыки. Какую сцену и какой дуэтъ Моцартъ изъ этого извлекъ бы, если бы ему пришлось писать Идоменея пятью, шестью годами позже, когда онъ уже научился раздвигать рамки либретто. По примѣру оперы серіи, онъ написалъ для этой сцены простой речитативъ, затѣмъ облигатный и одну изъ самыхъ посредственныхъ арій: *Il padre adorato ritrovo e lo perdo*, въ продолженіе которой самъ *padre* стоитъ молча и не знаетъ, куда ему дѣваться. Бѣда!

Первый актъ кончается на французскій манеръ дивертисментомъ, т. е. хоромъ, смѣшаннымъ съ танцами: *Nettuno s'onori, re* мажоръ, $\frac{3}{4}$, tempo di Ciaccona. Александръ Великій не выбралъ бы другой музыки для своего входа въ Вавилонъ. Здѣсь скрипки, какъ-бы оспаривая другъ у друга очередь, бѣглымъ темпомъ въ 16-хъ исполняютъ благородный и живой танецъ; тамъ оркестръ, заколдованный магической прелестью вокальной мелодіи — то поетъ вмѣстѣ съ нею, то ласкаетъ ее въ аккомпаниментѣ, полнымъ любви. Далѣе тонъ и темпъ мѣняются. *Sol* мажоръ, $\frac{2}{4}$, Allegretto.

Корифей, два сопрано, прославляютъ въ *мажоръ*, и *миноръ*, морскія божества, послѣ чего снова начинается чаконна въ *tutti*. — *Crescendo*, къ которому одинъ за другимъ присоединяются всѣ оркестровые голоса и рѣшительныя тріолы басса, предупреждаютъ актеровъ, что время раскланяться съ публикой наступило и заканчиваютъ этотъ величественный, шумный и блестящій хоръ.

Мы разсмотрѣли въ первомъ актѣ только тѣ сцены и мѣста, которыя достойны Моцарта, или по крайней мѣрѣ интересны, какъ степени сравненія, которыми въ различныхъ по времени произведеніяхъ, отмѣчается прогрессивное развитіе композитора. Этой системы мы будемъ придерживаться и въ дальнѣйшемъ разборѣ.

Во второмъ актѣ арія Іліи: *Se il padre perdei*, по моему безспорно самая лучшая въ оперѣ. Ілія, освобожденная отъ оковъ Идамантомъ, выражаетъ свою благодарность царю и даетъ ему возможность разгадать тайну ея сердца.

Se il padre perdei
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.
Soggiorno amoroso.
E Creta per me.

Восхитительная по мелодіи и по экспрессіи, продиктованная самой любовью, оркестрованная самими граціями, эта каватина, какъ видно, оставила глубокіе слѣды въ душѣ самого Моцарта, который воспроизвелъ ея первую фразу въ аріи Таміно (Волшебная флейта) и въ божественномъ *Andante* G-мольной симфоніи.

Главный аккомпаниментъ этой аріи состоитъ изъ концертанта флейты, гобоя, валторна и фагота: квартетъ отведенъ на второй планъ, но все же исполняетъ фигуры, расположенныя въ формѣ діалога, который ведется то отдѣльными голосами, то всѣми вмѣстѣ.

Послѣ приведенныхъ мною стиховъ начала аріи, облако печали тѣнь прошлаго — пробѣгаетъ въ душѣ дѣвушки, чтобы сейчасъ же потеряться въ лучахъ блаженства ея настоящаго. Какой другой языкъ кромѣ Моцартовскаго сумѣетъ передать эту сладкую печаль воспоминаній, таящихся въ себѣ много горькихъ слезъ, которыя теперь утолены любовью. И самому невольно плачется, но плачется отъ упоенія! Читатель, который заглянетъ въ партитуру, можетъ судить по этому примѣру о томъ, сколько экспрессіи можетъ придать каноническая форма и модулирующая гармонія даже самому выразительному пѣнію.

Инструментованный речитативъ. Царь догадывается о любви Іліи и Идаманта; оркестръ ему отрывками напоминаетъ предшествующую арію. Сомнѣній больше нѣтъ: они любятъ другъ друга, и вмѣсто одной жертвы придется принести двѣ. Музыкальныя фигуры, раскрывшія тайну, видоизмѣняются; онѣ принимаютъ оттѣнокъ горести, которую это признаніе вызываетъ въ несчастномъ отцѣ. Не знаю, Моцартъ ли ввелъ это гениальное истолкованіе либретто оркестромъ, или оно примѣнялось и до него; во всякомъ случаѣ никто лучше его не воспользовался этимъ могучимъ средствомъ, которое довольно часто употребляли послѣ него. Вслѣдъ за этимъ речитативомъ идетъ знаменитая арія тенора: *Fuor del mar, ho un mar in seno*, которую авторъ считалъ лучшею въ оперѣ, и она безспорно самая блестящая, роскошно инструментованная и наиболѣе разработанная, но и самая трудная. Моцартъ слѣдовалъ въ своемъ прогрессѣ ходу общаго развитія музыкальнаго искусства. Онъ сталъ великимъ контрапунктистомъ и гармонистомъ прежде, чѣмъ слѣлаться великимъ какъ мелодистъ; зрѣлость генія предшествовала у него зрѣлости вкуса. Впрочемъ, одно уже его мнѣніе объ аріи, къ разбору которой мы приступаемъ, подтверждаетъ это. Онъ хотѣлъ самъ себя превзойти въ этой аріи, вложивъ въ нее все: драматическое пѣніе, бравурность, ученость, музыкальную картинность, старый контрапунктъ, современныя фіоритурѣ, и онъ испортилъ ее избыткомъ вложеннаго въ нее матерьяла. Въ его оправданіе мы должны сказать, что текстъ этой аріи одинъ изъ ужаснѣйшихъ. Это игра словъ итальянскаго либреттиста, *concetti*, рисующія намъ море, которое Идоменей носитъ въ своей груди, болѣе гибельное, чѣмъ настоящее

море, и крушеніе, которымъ Нептунъ грозитъ сердцу Идоменея, готовому разбиться, подобно кораблямъ въ водахъ морскихъ. Какъ ни молодъ еще былъ музыкантъ, но онъ вошелъ въ идею этихъ остротъ и, играя на словахъ *mar u minacciar*, придавъ имъ переносное значеніе вмѣсто настоящаго.

Цѣлый потокъ связанныхъ 16-хъ наводняетъ оркестръ, а въ вокальной партіи угрозы Нептуна раздражаются изверженіемъ руладъ, въ которыхъ голосъ и дыханіе пѣвцовъ рискуютъ дѣйствительно погибнуть. Въ короткіе моменты покоя этого внутренняго моря и этихъ руладныхъ угрозъ, оркестръ исполняетъ кусочекъ фуги, не имѣющей ничего общаго съ текстомъ ни въ настоящемъ, ни въ переносномъ значеніи. Съ этими безсильными контрапунктическими попытками можно бы еще помириться, но главный недостатокъ арій состоитъ въ старыхъ оборотахъ мелодіи, старыхъ мелизматическихъ рисункахъ и старыхъ треляхъ на каденціяхъ, которые внесли въ нее элементъ порчи до конца развѣдающей ее. Вся эта работа, которая не перестанетъ возбуждать въ критикѣ удивленіе, сопровождаемое сожалѣніемъ, безвозвратно пропала для музыкантовъ — любителей нашего времени.



Слишкомъ ужъ готическая каденція, не правда-ли? Да, но въ былые времена эти выдержанныя поты въ заключеніяхъ представляли пѣвцамъ удобный случай пощеголять своимъ голосомъ, не стѣняясь ни аккомпаниментомъ, ни ритмомъ. Для такого виртуоза какъ Раффъ это было навѣрное моментъ его наибольшаго триумфа. Виртуозы-инструментисты также имѣли обыкновеніе дѣлать каденцію, оканчивая пьесу.

Превосходный маршъ, раздающійся за сценой, предупреждаетъ насъ, что наступило время отправиться въ портъ Сидоніи, гдѣ все уже готово къ отплытію Идаманта и Электры. Моряки, въ ожиданіи знака для отъѣзда, поютъ въ E-dur: *Placido è il mar andiamo*; этотъ хоръ составляетъ необыкновенно удачный контрастъ съ предшествовавшими и послѣдующими мелодіями.

Картина спокойствія природы противопоставлена печальнымъ тревоженіямъ житейскимъ. Блестящая и глубокая лазурь окрашиваетъ эту прозрачную гармонію, едва разнообразимую легкими задержаніями; флейты и кларнеты навѣваютъ на васъ свѣжесть волны, а квартетъ подражаетъ ея нѣжнымъ колебаніямъ; тактъ въ $\frac{6}{8}$ качаетъ васъ, какъ въ лодкѣ. Уже быстрая фантазія объѣзжаетъ необъятный морской горизонтъ; она погружается въ волнахъ и исчезаетъ въ безконечномъ пространствѣ. Но вотъ умолкаетъ хоръ; до слуха матросовъ долетѣло пѣніе сирены. Это голосъ Электры, призывающей благоприятныя вѣтры въ прелестной мелодіи, въ звукахъ, болѣе ласкающихъ, чѣмъ дуновенія Зефира, болѣе ароматныхъ, чѣмъ дыханіе Флоры. Простите мнѣ Зефировъ и Флоръ: вѣдь мы въ мифологической трагедіи. Страстная душа Электры подчиняетъ себѣ элементы. Ея воля магнетизируетъ ихъ, какъ-бы сказали теперь. Прежде Евмениды сбѣгались на ея зовъ, теперь *soavi Zefiretti* оказываютъ ей не менѣе покорности. Ихъ нѣжный шопотъ слышится въ этомъ послѣдованіи аккордовъ изъ секстъ, которые, соединяясь съ ритурнелью, снова приводятъ хоръ: *placido è il mar*. Все это вмѣстѣ — поэтично, свѣжо, очаровательно; это высшая степень Моцартовской музыки.

Является Идоменей — торопитъ отъѣздомъ сына. *Troppo t'arresti*, говоритъ онъ ему. Принцъ и принцесса начинаютъ прощаться съ царемъ. Это даетъ поводъ къ тріо, раздѣленному на два темпа. Пѣніе въ *Andante* мелодично и довольно изящно; инструментовка красива и сложна, какъ вездѣ; *addio* повторяется на восклицаніяхъ, изумительно модулированныхъ; есть увлекательность и огонь въ *Allegro*. Въ общемъ, это тріо нельзя поставить въ число образцовыхъ ансамблей Моцарта. Разница характеровъ и оттѣнковъ здѣсь не замѣтна и не могла бы быть отмѣченной уже потому, что

текстъ у всѣхъ трехъ дѣйствующихъ лицъ почти неизмѣнно одинъ и тотъ же. Къ тому-же это сценическое положеніе повторяется въ 3-мъ актѣ, но дополненное и съ болѣе трогательнымъ оттыкомъ, благодаря участію въ немъ Иліи.

Только что тріо окончилось и на самой банальной итальянской каденціи¹⁰⁸, какъ тонъ изъ мажора переходитъ въ миноръ; темпъ ускоряется; волненіе оркестра возвыщается приближеніемъ чудовища. Оно появляется, и волнообразныя фигуры скрипокъ моментально останавливаются. Музыка изображаетъ довольно точный переводъ стиха Расина:

«*Le flot qui l'apporta, recule épouvanté*».

Волна принеся его, въ ужасѣ катится прочь.

При видѣ чудовища, (страшнаго быка, дракона, кита, смотря по желанію декоратора) народъ восклицаетъ: *Qual nuovo terrore!* Темпъ становится еще быстрѣе, скрипки изображаютъ тревогу и бьютъ аккордами какъ-бы въ набатъ, а фланганта духовыхъ инструментовъ испускаетъ долгіе стоны. G-дурная гамма (доминанта отъ C-моль) слышится повсюду, идущею то вверхъ, то внизъ; потомъ она собирается въ квартетъ, восходитъ хроматическими ступенями и, дойдя до децимы отъ основной ноты, разражается неожиданно, какъ молнія, непреодолима, какъ обвалъ въ *si* бемоль миноръ. Ужасный крикъ вырывается изъ оркестра; флейта раздираетъ звуковыя массы своимъ пронзительнымъ свистомъ¹⁰⁹. Буря перваго акта покажется простымъ шкваломъ въ сравненіи съ этою. Весь хоръ, колеблясь отъ ужаса, разбивается на аккордъ уменьшенной септимы, который выдерживается ферматой. Это паденіе или перерывъ возобновляется три раза и заставляетъ модуляцію, цѣлымъ рядомъ энгармоническихъ метаморфозъ, проходитъ въ тонахъ *gis*-моль, *fis*-моль и *F*-дуръ, изъ которыхъ послѣдній въ качествѣ доминанты приводитъ ее къ первоначальному тону. Моцартъ этимъ выражаетъ все возрастающій смертельный ужасъ, связанный съ вопросомъ: *Il reo qual'è?* Это невыразимо прекрасно.

Въ великолѣпно-инструментованномъ речитативѣ, Идоменей, подъ ударами грома, объявляетъ, что всему виновникъ онъ. Онъ предастъ свою голову адскимъ богамъ и умоляетъ Нептуна пощадить невиннаго.

При этихъ словахъ царя, литавры глухо грохочутъ. Идоменей не та жертва, которой требуютъ боги. Что то зловѣщее зазвучало въ оркестрѣ, оно приближается и растетъ, какъ черный метеоръ, несомый на крыльяхъ урагана. Фигуры, одновременно восходящія и нисходящія на тѣхъ же интервалахъ, при колебаніяхъ ритма $\frac{12}{8}$, даютъ картину земли, потрясаемой ударами Нептуна. Народъ ищетъ спасенія въ бѣгствѣ. *Corriamo! Fuggiamo!* Но не всѣ могутъ бѣжать одинаково скоро. Градь трелей падаетъ на бѣгущихъ, тьма ихъ окружаетъ, ураганъ толкаетъ въ разныя стороны, молнія ихъ ослѣпляетъ. Нельзя держаться всѣмъ вмѣстѣ. Спасайся, кто можетъ, и всѣ голоса разсыпаются въ разныя стороны. Страхъ кружитъ голову у толпы; она вертится на одномъ мѣстѣ, вмѣсто того, чтобы подвигаться впередъ. Гармонія совсѣмъ распадается. Въ то время какъ басы, усиленные четырьмя валторнами, держать педаль на *la*, сопрано начинаютъ тему фуги на *si*-бемоль, тенора отвѣчаютъ на *si*, — простомъ, а контральты, идущіе синкопами, своими задержаніями еще болѣе усиливаютъ эти странные и ужасные диссонансы. Такая модуляція сама не знаетъ, куда она приведетъ. Она носится растерянная между нѣсколькими тонами на неопредѣленныхъ аккордахъ, натакиваясь на каждомъ шагѣ на рѣзкія гармоніи въ родѣ большихъ септимъ, не имѣя возможности остановиться на опредѣленной тональности. Послѣ этихъ отчаянныхъ усилій, голоса снова соединяются въ первоначальный униссонъ; немного утихшая буря позволяетъ всѣмъ найти свое жилище. Всѣ расходятся, но на этотъ разъ тихо. Нѣсколько отставшихъ еще восклицаютъ изрѣдка свое *Corriamo! Fuggiamo!* но эти возгласы теряются за кулисами, и хоръ кончается на *pianissimo* въ мажорѣ съ торжественностью церковной каденціи. Занавѣсъ падаетъ. Неподражаемо! Чудесно! Слава, вѣчная слава мастеру, который первый смирилъ фугу и запрягъ ее, покорную и могучую, въ колесницу торжествующей драмы! Какъ могъ-бы одинъ мелодическій стиль безъ

¹⁰⁸ Нѣмцы называютъ ее *Bettelmusik* — нищенская музыка.

¹⁰⁹ Это единственное мѣсто въ оперѣ, гдѣ употребляется маленькая флейта (*flauto piccolo*).

такого фугированнаго хора передать весь ужасъ и смятеніе подобной сцены! Но и за то, кому снилась когда-либо подобная fuga! Я восхищался болѣе, чѣмъ кто-либо, финаломъ 2-го акта «Весталки», но сравните его съ двумя хорами, которые мы сейчасъ разбирали, и онъ вамъ покажется вальсомъ болѣе серьезнымъ, чѣмъ обыкновенные.

Второй актъ Идоменея богаче красотою, чѣмъ первый, а третій гораздо богаче ими втораго; счастливая, но рѣдкая прогрессивность на лирической сценѣ. При поднятіи занавѣса, мы видимъ Илію, прогуливающуюся въ царскомъ паркѣ и повѣряющую Зефиру свое посланіе къ возлюбленному. Подобному курьеру посланія вручаются незапечатанными. Илія его диктуетъ вслухъ въ самой нѣжной мелодіи эпистолярнаго стиля (въ прелестной каватинѣ *mi* мажоръ), когда входитъ Идамантъ и предлагаетъ ей способъ переписки, менѣе подверженный случайности. Начинается дуэтъ въ чисто итальянскомъ стилѣ, который, быть можетъ, произвелъ бы пріятное впечатлѣніе во времена Паэзіелло и даже Паэра, но въ наше время онъ стоитъ ниже любого дуэта Россини, конечно, писавшаго ихъ по Моцарту. Нѣсколько лѣтъ спустя, Моцартъ сочинилъ другой дуэтъ (№ 34 тематическаго каталога) и присоединилъ его къ партитурѣ Идоменея, для исполненія по желанію вмѣсто перваго. Выборъ между ними, разумѣется, не затруднителенъ. Между этими двумя вещами лежитъ разстояніе отъ Моцарта 80-го года до Моцарта 85-го года. Послѣдній дуэтъ есть шедевръ выразительности и изящества, одинъ изъ тѣхъ нѣжныхъ, но полныхъ крѣпости цвѣтовъ, не увядающихъ вмѣстѣ съ модою.

Царь, сопровождаемый Электрой, является потревожить свиданіе влюбленныхъ и повторяетъ сыну приказъ уѣхать. Идамантъ рѣшился искать смерти въ изгнаніи; Илія хочетъ за нимъ послѣдовать; Электра желала-бы отомстить своей соперницѣ; несчастный отецъ не знаетъ — чего желать, на что рѣшиться. Квартетъ *mi* бемоль мажоръ, $\frac{4}{4}$ Allegro — это поразительное чудо всей оперы. Въ немъ впервые осуществилось предназначеніе Моцарта, которое мы уже выяснили. Въ этомъ сценическомъ положеніи, лишенномъ дѣйствія, въ этой узкой и ничтожной рамкѣ четырехъ дѣйствующихъ лицъ гармонически сливаются всѣ элементы музыкальной композиціи, всѣ, какъ старыя, такъ и новыя тенденціи искусства — и самыя пріятныя и самыя строгія, всѣ средства къ достиженію эффекта и выразительности. Здѣсь впервые соединились: самая чарующая въ мірѣ мелодичность и патетическая декламация, ученая гармонія, способная привести въ смущеніе самого Баха, инструментовка, полная красоты сочетаній, которая встрѣчается только въ Донъ Жуанѣ, музыкальное единство и драматическая правда, наконецъ, чистая музыка во всей своей широтѣ, въ своемъ величіи и блескѣ и искусство, примѣненное къ слову съ такимъ очарованіемъ и неотразимою прелестью. Мнѣ думается, что никогда никѣмъ ничего не было написано современнѣе въ этомъ родѣ музыки.

Послѣ короткой, но весьма характерной ритурнели, Идамантъ начинаетъ одинъ, а оркестръ продолжаетъ какъ-бы таинственно сообщать о какой-то еще неизвѣстной дѣйствующему лицу судьбѣ его. Вступаетъ Илія, изливая свою нѣжность къ нему, Электра съ криками ярости и мщенія, Идоменей съ воплями отчаянія. *Serena il ciglio tuo* говорятъ любовники несчастному монарху. Они это говорятъ такъ нѣжно, сначала въ терціяхъ, а потомъ въ секстахъ во второй части квартета. Тщетныя слова! Ихъ мгновенно поглощаетъ пламя горести, заключенное въ другой фразѣ, къ которой присоединяется Идоменей. *Ah il cor mi si divide!* Какая фраза! Страждущая душа дѣйствующихъ лицъ вся передъ нами, ихъ слезы льются, и мы не можемъ удержать своихъ. Вокальныя партіи, то сливаясь въ долгіе, жалобные аккорды проходятъ черезъ подернутые флеромъ тоны пяти или шести бемолей, чтобы остановиться въ продолжительномъ, раздирающемъ душу звукѣ; то онѣ расходятся, печально и тоскливо блуждая по лабиринту имитаций; потомъ ихъ мелодіи опять связываются какъ-бы единствомъ общаго вѣсма отчаянія. Немного дальше вы слышите прерывистый діалогъ, рядъ восклицаній и репликъ, въ теченіе которыхъ фигурные ходы баса выводятъ изъ такта въ тактъ неслышанную гениальную модуляцію, въ которой аккордъ увеличенной сексты — главный двигатель. Просмотрите партитуру и преклонитесь. Послѣднія усилія своего гения и учености композиторъ бережется къ заключенію. Голоса силлабическими восьмыми слѣдуютъ непосредственно одинъ за другимъ, повторяя на секундахъ: *peggio di morte* на *F*, *si gran dolore* на *G*, *si gran dolore* на *As* и т. д. Кларнеты и флейты, рисующіе

канонъ на болѣе долгихъ нотахъ, вводятъ туда синкопы и новыя усложненія; фигуры баса, полныя силы, поддерживаютъ все это движеніе, и музыка принимаетъ невыразимый словами характеръ величественности и торжественности. Но это еще не конецъ квартета. Онъ оканчивается такимъ же соло Идаманта какимъ и начался, при чемъ голосъ, чрезвычайно страннымъ и непонятнымъ образомъ, прерывается на 5-мъ тактѣ и на аккордѣ, который не заключаетъ періода. Его кончаетъ одинъ оркестръ мистическою рѣчью ритурнели начала квартета.

Моцартъ воспользовался нѣкоторыми контрапунктическими идеями этого квартета, быть можетъ, придавъ имъ новую красоту, въ секстетѣ Донъ-Жуана. Тѣмъ не менѣе квартетъ не похожъ ни на какое либо другое произведеніе Моцарта. Оно единственное въ своемъ родѣ, и нельзя составить себѣ о немъ понятія, не познакомившись съ нимъ.

«Въ моей оперѣ будетъ музыка для всѣхъ кромѣ «длиноухихъ» писать Моцартъ отцу объ Идоменеѣ. И вѣроятно для антикваріевъ сочинилъ онъ № 22-й, арію Арбаса, представляющую древности даже для его современниковъ и неимѣющую другаго аккомпанимента, кромѣ квартета. Этотъ номеръ представляетъ собою отрицательный образецъ; онъ доказываетъ, въ какой формѣ контрапунктискій стиль не долженъ примѣняться въ оперѣ. Эта арія такъ курьезна, что я позволяю себѣ привести изъ нея нѣсколько тактовъ.

Andante.

Violini.

Violi.

Arbace.

Basso.

Sal - va ... to il Prence il

Re - sal - va



Этотъ примѣръ хорошъ, какъ контрапунктическое упражненіе на данную мелодію въ видѣ *canto fermo*, но какъ драматическая музыка — невозможенъ. Подобнаго рода фантазія или намекъ на это есть и въ Донъ-Жуанѣ. — Это арія Эльвиры, написанная въ стилѣ Генделя: *Ah fuggi il traditor*, которую хорошо дѣлають, что пропускають на сценѣ, несмотря на восторги знатоковъ, вызываемые ею.

Посредствомъ нѣкоторыхъ сокращеній, принятыхъ отчасти еще при первыхъ представленіяхъ этой оперы въ Мюнхенѣ, всѣ номера, слѣдующіе за квартетомъ и, большею частью, связанные между собою, могли бы составить настоящій финалъ нынѣшнихъ оперъ. И такъ, если выпустить № 22-й, то немедленно слѣдуетъ появленіе главнаго жреца Нептуна съ хоромъ жреческимъ и народнымъ. Одинъ изъ удивительнѣйшихъ речитативовъ всей оперы — речитативъ главнаго жреца, изображающаго царю бѣдствія Крита. Инструментальная фигура необыкновенной величавости, въ разныхъ тонахъ, ложится на каждую фигуру жреца. Фигура эта безъ реплики, неизмѣнная и безпощадная, какъ воля боговъ, которой жрецъ служитъ представителемъ: *A Nettuno rendi quello ch'è suo*. Идоменей не въ силахъ долѣе скрывать роковой обѣты: онъ называетъ Идаманта; речитативъ замираетъ въ болѣзненномъ ропотѣ. Тогда начинается движеніе въ *Adagio*, которое, ударяя тріолями въ басовую педаль съ усиленіемъ восходитъ въ хроматической модуляціи — трудной, неясной и разрывающейся въ тонѣ C-moll. Какъ только установился этотъ тонъ, посвященный слезамъ, народъ въ глубокомъ отчаяніи восклицаетъ: «O voto tremendo! Spettacolo orrendo! Какъ грандіозенъ этотъ хоръ! Какъ божественно хорошъ! и какъ жалки тѣ, которые должны разбирать его вмѣсто того, чтобы слушать! Трудно передать этотъ ослабѣвающій ритмъ, эту тяжелую похоронную гармонію, подавляющую душу всей тяжестью неумолимаго рока, эти трубы подъ сурдиной, покрытые литавры, звучащія какъ погребальный звонъ цѣлой націи, и крики ужаса всего народа, видящаго разверзнувшуюся пропасть подъ своими ногами: *d'abisso le porte spalanca crudel*. Бездна остается открытой въ теченіе 9 тактовъ, а закрывается только на десятомъ. Неподражаемое, гениальное заключеніе! Соло жреца съ гармоніей и акомпаниментомъ въ важномъ характерѣ перерѣзываетъ хоръ на самой серединѣ. Вторая часть его заканчивается въ мажорѣ удивительно эффектно съ вступленіемъ оркестра, за которымъ начинается маршъ, тотъ самый, который Моцартъ въ новомъ исправленномъ и увеличенномъ видѣ сдѣлалъ для Волшебной флейты.

Вотъ мы внутри храма передъ статуей Нептуна и стоимъ очарованные воззваніемъ царя Критскаго къ влажному божеству: *Ascolta o Red el mar i nostri voti*; — исполняется прелестная, чистая кантилена, которую можно поставить наравнѣ съ лучшими сочиненіями Моцарта. Всѣ веселые и поэтическіе образы языческаго культа сошлись въ оркестрѣ. Взгляните на нихъ, связанныхъ между собою гирляндами цвѣтовъ, танцующихъ вокругъ жертвы съ позолоченными рогами, которую тянутъ группы дѣтей, несмотря на ея сопротивленіе, къ ступенямъ алтаря. Именно такъ бы, кажется, сочиняли греки, если бы знали музыку. Скрипки аккомпанируютъ, исполняя пиччикато 16-ми, духовые инструменты во всемъ составѣ парафразируютъ фигуру въ нотахъ, связанныхъ по двѣ, и прибавляютъ другія украшенія, полныя изящества. Тончайшая инструментовка вполне

соотвѣтствуетъ мелодіи, льющейся сладкимъ потокомъ. Пѣніе Идоменей прерывается нѣсколькими тактами жреческаго хора, который выдерживаетъ одну и ту же ноту черезъ модуляцію, постоянно измѣняющуюся въ оркестрѣ, послѣ чего движеніе останавливается и все таинственно завершается широкими половинными нотами въ каденціи на минорной субдоминантѣ, употребленной передъ мажорнымъ аккордомъ тоники. Тотъ же отрывокъ хора заканчивается воззваніемъ. Съ какою цѣлью Моцартъ увѣнчалъ этимъ напоминаніемъ христіанской церкви поэтическую картину обрядовъ другаго культа? Намѣреніе по моему ясно. Выше баснословныхъ боговъ, воскресающихъ въ этомъ воззваніи, онъ ставитъ вѣчное могущество Того, передъ Кѣмъ преклонялись самые язычники, давая ему символическое названіе рока.

То, что мы говорили о сценѣ встрѣчи отца съ сыномъ въ первомъ актѣ, мы можемъ повторить и о сценахъ, гдѣ Идоменей готовится принести въ жертву сына, а двое любовниковъ выражаютъ желаніе умереть другъ за друга. Все это передано въ очень красивомъ речитативѣ; но для насъ нѣтъ речитатива, который бы могъ замѣнить въ такихъ сценическихъ положеніяхъ ансамбль. Арія Идаманта, отдѣляющая обѣ сцены, была исключена на представленіяхъ въ Мюнхенѣ съ согласія самого автора. Она не лучше его же аріи 1-го акта: *il padre adorato*. Моцартъ положительно терялъ вдохновеніе, когда ему приходилось сочинять для жалкаго кастрата *del Brato*, о которомъ онъ говоритъ (въ своихъ письмахъ) какъ о пѣвцѣ безъ голоса, методы и драматическаго таланта. Раффъ точно также напоминалъ собою *статую* по словамъ Моцарта. Но въ этомъ старомъ автоматѣ по крайней мѣрѣ были остатки первокласснаго виртуоза.¹¹⁰ Что касается сестеръ Вендлингъ, исполнявшихъ роли Иліи и Электры, то Моцартъ былъ очень ими доволенъ. Этимъ и объясняется почему женскія аріи въ Идоменеѣ такъ много выше мужскихъ. Оракуль Нептуна, вариантъ котораго въ восемь разъ короче перваго изложенія, есть ритмическій речитативъ съ аккомпаниментомъ трехъ тромбоновъ и двухъ валторнъ, помѣщенныхъ за кулисами. Онъ не такъ замѣчателенъ самъ по себѣ какъ потому что служить первообразомъ божественнаго хора статуй командора. Заставляя говорить бога морей, Моцартъ здѣсь искалъ эффекта только въ звуковомъ отношеніи, въ инструментовкѣ. Позднѣе, въ рѣчахъ командора въ Донъ-Жуанѣ, онъ къ звуковымъ эффектамъ прибавилъ и гармоническое, чѣмъ и сдѣлалъ ихъ безсмертно великими.

Электра, болѣе несчастная чѣмъ когда либо среди всеобщей радости, впадаетъ въ свое неистовство перваго акта. Казалось бы что такое повтореніе будетъ затруднительно и невыгодно для композитора. Для другаго — можетъ быть! Но не для музыканта, создавшаго въ одной оперѣ двѣ бури — одна лучше другой, двѣ сцены прощанія — одна превосходящая другую. Чтобы повысить степень настроенія Электры перваго акта, надо было довести трагическій стиль до крайнихъ предѣловъ страстности и увлеченія. И это удалось ему вполне. Для этой роли у Моцарта была въ распоряженіи вполне надежная пѣвица и отличный оркестръ, готовые съ нимъ спуститься хоть въ адъ и онъ дѣйствительно привелъ ихъ къ его преддверію. Электра превзошла себя, какъ она превзошла уже Клитемнестру. Никогда проклятія и вопли отчаянія не раздавались на сценѣ съ такой безумной энергіей какъ въ аріи: *d'Oreste d'Ajace, ho in seno i tormenti*, прототипъ всѣхъ *agitato* прошедшихъ, настоящихъ и будущихъ временъ. Въ вокальной части это послѣдованіе раздирающихъ криковъ и рыданій и неистовой декламаціи безъ всякой тѣни *cantabile*. Въ оркестрѣ это несмолкаемая буря спазмодическихъ фигуръ, прерывающихся вздохами и мучительными трелями. Евмениды снова призываемыя, отвѣчаютъ болѣе явственно чѣмъ въ первомъ актѣ на призывы Электры; сама инструментовка и та слѣдуетъ тексту. «Приходи, бѣги сюда», поютъ въ мрачныхъ аккордахъ мѣдные инструменты; «укушенія нашихъ эхиднъ покажутся сладкими въ сравненіи съ огнемъ тебя пожирающимъ». Отчаянно смѣлый пассажъ вѣнчаетъ этотъ взрывъ бѣшеннаго неистовства. Ярость Электры не можетъ идти дальше; она разомъ достигаетъ верхняго С, между тѣмъ какъ выходящая хроматическая прогрессія доводитъ эффектъ до послѣдняго предѣла и самую арію до финальной каденціи. Еще нѣсколько подобныхъ тактовъ нельзя было бы выдержать.

¹¹⁰ Родившись въ 1717 году, ученикъ Бернакки, Раффъ, слытъ за перваго тенора въ Италіи и Германіи въ серединѣ XVIII ст. Онъ пѣлъ "Идоменей" 70-лѣтнимъ старикомъ и только изъ любви къ этой музыкѣ, такъ какъ давно уже оставилъ сцену.

Не смотря на эту крайнюю степень напряженія, благозвучіе отъ этого не пострадало нисколько. Моцартъ говорилъ, что музыка всегда должна оставаться музыкой, правило, отъ котораго онъ почти никогда не отступалъ.

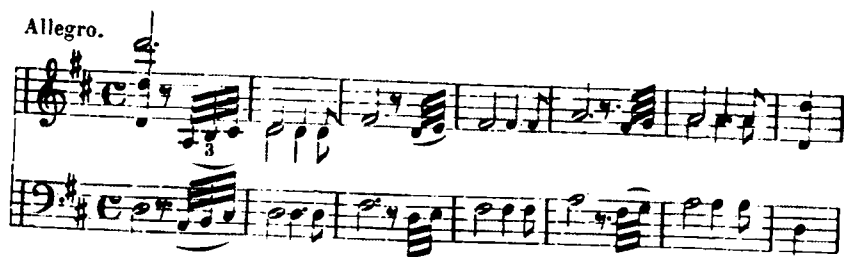
Послѣ цѣлаго ряда этихъ первоклассныхъ красотъ: квартета, речитатива главнаго жреца, хора въ ut mineur, воззванія Идоменей и арій Электры, слѣдующія за ними сцены счастья естественно кажутся болѣе слабыми. Тѣмъ не менѣе финальный хоръ *Scenda Amor, Scenda Imeneo*, достоинъ стать наравнѣ съ финаломъ перваго акта.

Увертюра Идоменей, о которой намъ осталось еще поговорить, должна была казаться необыкновенною публикѣ 1781 г., чудомъ инструментовки и гармоніи, такъ какъ и та и другая были совершенною новостью въ то время. Но не имѣя возможности сравнивать ее съ тѣмъ что тогда вовсе и не существовало, намъ остается разобрать ея положительныя достоинства и относительныя по сравненію съ прочими классическими произведеніями Моцарта, которыя опредѣлили настоящую точку зрѣнія и положили основаніе критической оцѣнкѣ настолько вѣрной, насколько это было возможно въ 1840 г.

Увертюра *Идоменей* состоитъ какъ и увертюра «*Ифигенія въ Авлидѣ*», изъ соединенія идей патетическихъ и воинственныхъ, среди которыхъ тамъ и сямъ мелькаетъ нѣжная, граціозная мелодія. Изъ этихъ идей нѣкоторыя относятся къ драмѣ, другія намекаютъ на прошлое дѣйствующихъ лицъ; но въ общемъ драматическій сюжетъ уступаетъ здѣсь мѣсто воспоминаніямъ Иліона, вслѣдствіе чего характеръ этой симфоніи болѣе героической чѣмъ трагической.

Я бы все расхвалилъ въ этой увертюрѣ: и богатство инструментовки, и воинственный блескъ темъ, и свѣжесть нѣсколькихъ мелодій и порывистость гаммъ, въ которыхъ раздается то бряцаніе оружія, то борьба злыхъ элементовъ, еслибы Моцартъ не написалъ другихъ увертюръ.

Геронизмъ, господствующій въ этой увертюрѣ, до того ясно выраженъ, что его нѣчего и оспаривать. Но въ этомъ его и недостатокъ. Это, какъ вы видите героизмъ въ D-dur, прошедшій школу танцевъ и фехтованія, ходящій прямо, вытянувъ ногу, грудью впередъ, напичканный правилами чести и вооруженный тирадами, словомъ, галло-эллинической героизмъ Ахилла Расиновскаго и отчасти Глюковскаго. Ноты еще лучше передадутъ вамъ мою мысль.



Если хотите знать какъ изображается настоящій героизмъ, какъ на основаніи тѣхъ же воинственныхъ идей, всегда имѣющихъ въ мелодическомъ отношеніи много общаго между собой, создаются дивныя картины музыкальных сраженій, откройте увертюру «Тита» написанную въ 91. Загляните особенно въ середину ея и вы поймете мою строгость къ увертюрѣ Идоменей, которая старше ея на 10 лѣтъ и послужила образцомъ этому классическому произведенію.

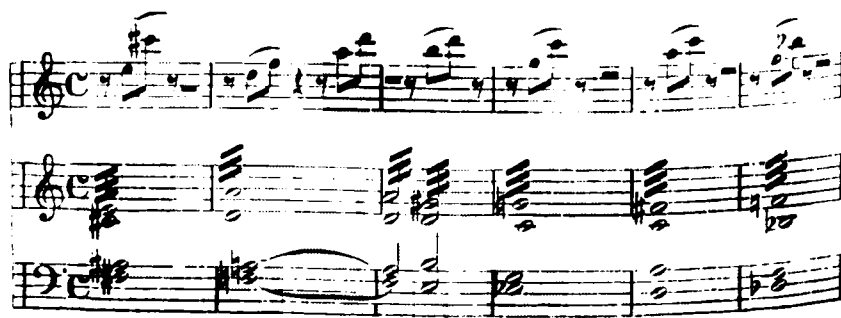
Мы исполнили по мѣрѣ силъ и возможности нашу обязанность критика. Мы какъ бы выспросили партитуру *Идоменей* и она намъ отвѣтила на всѣ вопросы, поставленные въ началѣ этой главы, а именно: отчего это произведеніе не давалось нигдѣ послѣ постановки его въ Мюнхенѣ? почему въ наше время никогда не удастся возобновить его на сценѣ?¹¹¹ и почему Моцартъ такъ высоко ставилъ въ своемъ мнѣніи эту оперу въ общемъ совсѣмъ не образцовую? Ни одна капелла кромѣ Мюнхенской не взялась-бы и не могла бы взяться за исполненіе оперы такой необычайной

¹¹¹ Въ 1814 или 1815 г., какъ мнѣ помнится, петербургская нѣмецкая труппа пробовала поставить *Идоменей*, но я никогда не былъ свидѣтелемъ болѣе неудачной попытки. Онъ былъ данъ всего одинъ разъ. *Прим. автора.*

трудности въ особенности для симфонистовъ того времени. Какъ произведеніе, скроенное по образцу старой оперы серіи и устарѣвшее почти во всѣхъ своихъ мужскихъ партіяхъ «Идоменей» не имѣть бы живаго интереса для современнаго намъ меломана и слишкомъ много сценъ въ немъ представляетъ исключительно историческій интересъ даже для знатока. Что Моцартъ имѣть нѣкоторое пристрастіе къ своему первенцу дѣло весьма естественное, но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы его сужденіе объ Идоменеѣ имѣло основаніемъ одно пристрастіе или заблужденіе. Это сужденіе слѣдуетъ выяснитъ установленными фактами. Моцартъ такъ мало былъ слѣпъ къ несовершенствамъ своей оперы, что даже вскорѣ послѣ окончанія ея принялъ для арій совсѣмъ другой вокальный стиль. Кромѣ того, во всѣхъ заимствованіяхъ, сдѣланныхъ имъ изъ этого мало извѣстнаго произведенія, нѣтъ ни одного, которое бы онъ не усовершенствовалъ, какъ по идеѣ, такъ и по формѣ. Въ 1780 году Моцартъ сочинялъ приблизительно какъ Пьеръ Корнель. Онъ былъ великъ въ великихъ вещахъ, грандіозенъ въ грандіозныхъ положеніяхъ. Внѣ этого онъ говорилъ, я не скажу чтобы неправильнымъ и часто вульгарнымъ языкомъ творца Сиды, но красивымъ и мелодическимъ языкомъ своего времени, вышедшимъ изъ моды вмѣстѣ съ итальянскими кончетти и эвфемизмами. Но потомъ онъ заговорилъ своимъ собственнымъ языкомъ, который остался прекраснымъ навѣки и изумительнымъ въ малыхъ и большихъ вещахъ, въ грандіозныхъ и простыхъ положеніяхъ. И такъ, доказано, что высокое мнѣніе Моцарта объ *Идоменеѣ* относилось не ко всей партитурѣ этой оперы, а къ нѣкоторымъ ея мѣстамъ, именно къ тѣмъ, которыя запечатлѣны неувядаемыми красотою.

Я оканчиваю мою статью нѣкоторыми граматическими замѣчаніями. Какъ поклонникъ и подражатель Баха, Моцартъ вводилъ иногда въ свое сочиненіе довольно рѣзкія гармоническія комбинаціи, напоминающія недостатки великаго лейпцигскаго органаста. Въ образцовыхъ партитурахъ его, принадлежащихъ къ позднѣйшей эпохѣ, эти недостатки не встрѣчаются болѣе; если ему и приходилось примѣнять подобныя комбинаціи, онъ дѣлалъ это съ несравненно большимъ искусствомъ и благозвучіемъ. Вслѣдствіе слишкомъ широкаго примѣненія нѣкоторыми теоретиками правила органаго пункта (педали), нѣтъ аккорда, котораго бассъ не долженъ бы былъ выдержать безъ ропота и жалобы. Другіе теоретики, несогласные съ этимъ, установили извѣстныя границы для этого правила, основываясь на томъ, что органнѣй пунктъ есть фикція, которая, будучи доведена слишкомъ далеко, можетъ оказаться слишкомъ рѣзкой; чтобы убѣдиться въ этомъ, говорятъ они, стоитъ только взять хоть напр. аккордъ Fis-dur или H-dur на педали C. Мы съ ними вполне согласны. Увертюра къ *Идоменеѣ* заключаетъ въ себѣ одинъ изъ подобныхъ случаевъ злоупотребленія педалью тѣмъ болѣе важное т. е. неблагозвучное, что педаль басса не выдержана одной квинтой, а идетъ въ 8-хъ нота противъ ноты съ гаммами не имѣющими съ нею ничего общаго. Это производитъ впечатлѣніе фальшивой игры оркестра.

Наше второе и послѣднее замѣчаніе касается одной слишкомъ смѣлой модуляціи, за которую мы не беремся даже отвѣчать. Она находится въ речитативѣ и такъ какъ слова тутъ не при чемъ, то мы приведемъ ее безъ текста.



Гармоническое послѣдованіе, въ которомъ всѣ каденціи опредѣляются ходами основнаго

басса, нисходящаго большими терціями — представляет собою весьма странное послѣдованіе. Прибавьте къ этому, что съ перваго на второй тактъ септима восходитъ, а вводный тонъ (*la sensible*) нисходитъ, что не менѣе странно для каденціи. Впрочемъ, это единственный примѣръ подобнаго гармоническаго послѣдованія во всѣхъ мнѣ извѣстныхъ произведеніяхъ Моцарта. Я желалъ бы, чтобъ мои замѣчанія обратили вниманіе любителей на это чудное произведеніе, совсѣмъ неизвѣстное большей части изъ нихъ. Вотъ уже шестьдесятъ лѣтъ какъ оно лежитъ въ пыли библіотекъ и ожидаетъ капельмейстера, который воскреситъ его во всей его гомерической величавости. Я уже указалъ на препятствія, мѣшающія возобновленію этой оперы въ цѣломъ на сценѣ; но ее можно бы дать отдѣльными актами или отрывками, а что еще лучше: — соединить самыя выдающіяся сцены для исполненія въ одномъ изъ концертовъ нашего филармоническаго общества, на одномъ изъ музыкальныхъ празднествъ, соединяющихъ во имя благотворительности всѣхъ дилеттантовъ Петербурга.

MISERICORDIAS DOMINI.

Офферторіумъ.

Работая надъ оперой, открывшей собою серію его драматическихъ шедевровъ, Моцартъ питалъ желаніе и надежду стать во главѣ превосходной Мюнхенской капеллы, которой по его мнѣнію не доставало только руководителя. «Идоменей» долженъ былъ зарекомендовать его какъ опернаго композитора. Произведеніе, о которомъ мы собираемся говорить, сочинялось одновременно съ оперой, съ цѣлію дать курфюрсту, Карлу-Теодору, возможность судить о способностяхъ ея автора и къ церковной музыкѣ. Хотя Моцартъ уже написалъ нѣсколько мессъ въ Зальцбургѣ; но въ нихъ онъ долженъ былъ примѣняться къ вкусу архіепископа Коллоредо, который у него вполне соответствовали его апостольскимъ добродѣтелямъ. Монсеньоръ не любилъ утомляться и когда служилъ и когда слушалъ; онъ терпѣть не могъ ученаго контрапункта съ его развитіемъ голосовъ, только замедлявшихъ службу въ ущербъ желудку. Ему нужны были елико возможно краткія молитвы, музыка самая ясная и легкая, съ трубами и литаврами, чтобы располагать къ радостному настроенію пастыря и его паству въ день воскресный. Монсеньоръ Коллоредо былъ добрый князь! Отъ его щедротъ угождавшій его вкусамъ Моцартъ получалъ по 12 флориновъ и 30 крейцеровъ. И работа почти достойна была этой платы.

Курфюрсту Баварскому, щедрому и знатоку, аплодировавшему Идоменею, нельзя было поднести произведенія, подобнаго тѣмъ, которыя Моцартъ за грѣхи свои сочинялъ въ Зальцбургѣ. Въ Мюнхенѣ ему нечего было бояться ферулы епископской тиранин; онъ могъ дать полную волю своимъ убѣжденіямъ художника и христіанина и написать сочиненіе въ настоящемъ церковномъ стилѣ, который въ то время все болѣе и болѣе терялся подъ вліяніемъ поверхностнаго и антирелигіознаго направленія. Высокое призваніе молодаго музыканта къ церковной музыкѣ сказалось у него одновременно съ драматическимъ талантомъ, а такъ какъ въ своихъ успѣхахъ Моцартъ, какъ мы уже говорили, шелъ одинаковымъ путемъ съ историческимъ развитіемъ всей музыки вообще, т. е. онъ сдѣлался великимъ контрапунктистомъ и гармонистомъ прежде чѣмъ быть великимъ мелодистомъ, то мы вправѣ предполагать, что въ 80-году его церковныя сочиненія должны были болѣе приближаться къ совершенству чѣмъ драматическія. Нельзя сравнивать отдѣльный хоръ *Misericordias Domini* съ трехактной оперой *Идоменей*; но съ другой стороны, такъ какъ церковный стиль гораздо болѣе ограниченъ чѣмъ всеобъемлющій театральный стиль въ своемъ существенномъ характерѣ и основныхъ формахъ, то небольшого числа страницъ его достаточно, чтобы дать понятіе о силахъ композитора; и еслибы Моцарту пришлось тогда написать цѣлую мессу вмѣсто офферторіума, въ ней безъ сомнѣнія не было бы тѣхъ поразительныхъ неровностей, которыя мы встрѣчаемъ въ Идоменеѣ. Офферторій не устарѣлъ и никогда не устарѣетъ, потому что весь онъ основанъ на старинѣ: на фугѣ и древнихъ церковныхъ напѣвахъ. Весь текстъ его заключается въ двухъ строкахъ:

Misericordias Domini

Cantabo in aeternum.

Эти двѣ части фразы, изъ которыхъ первая поется *piano*, на манеръ хорала, а во второй является fuga и *forte*, непрерывно чередуются съ начала и до конца партитуры и вслѣдствіе этого композиція какъ бы вращается въ самой себѣ. Чтобы нарушить монотонность нескончаемаго повторенія тѣхъ же самыхъ словъ въ пьесѣ съ 160 тактами и съ медленнымъ движеніемъ, въ рукахъ у композитора были неистощимыя средства – модуляціи и контрапунктическаго анализа. Онъ ихъ примѣнилъ съ ученостію Баха, со строгостію католическихъ мастеровъ XVII в. и съ чисто Моцартовскою глубиною чувства и вкуса. Для большаго разнообразія онъ примѣшалъ къ древнимъ

формамъ современную, но такую, отъ которой не могли бы отречься самые строгіе пуристы церковной музыки. То церковные напѣвы расположены были у него въ четырехъ голосахъ на интервалахъ аккорда, какъ это обыкновенно дѣлается, то половина хора — сначала высокаго, а потомъ низкаго діапазона — выдерживала одну ноту въ то время какъ оркестръ исполнялъ въ нѣсколько пріемовъ мелодическую фразу. Этотъ пассажъ точно также какъ четырехголосные церковные напѣвы и fuga возвращаются въ разныхъ тонахъ. То мы его слышимъ въ C-moll, то сейчасъ же въ D-moll, модуляція сама по себѣ не изъ образцовыхъ, но проведенная съ такимъ искусствомъ и выполненная съ такою оригинальностью и величіемъ, при посредствѣ ноты какъ бы чуждой и тому и другому тону, что я не могу отказать себѣ въ удовольствіи привести ее здѣсь.

Moderato.

Уничтожьте соль діезъ въ вокальныхъ партіяхъ и модуляція станетъ невыносима; параллельныя квинты инструментальнаго баса и голосовъ будутъ слышны во всей ихъ наготѣ. Этотъ G^{is}, обманчивый и двусмысленный по своей природѣ, вовсе не G^{is} пока онъ существуетъ для уха. Онъ становится тѣмъ, чѣмъ онъ долженъ быть только въ тотъ моментъ, когда вы уже перестали его слышать. Эффектъ поразительный!

Фугированныя части хора очень напоминаютъ начало Реквіема, но не достигаютъ его достоинствъ. Все таки, послѣ нумеровъ Реквіема, въ которыхъ первоначальные элементы церковной музыки господствуютъ надъ мелодическимъ пѣніемъ, первое мѣсто въ церковныхъ произведеніяхъ Моцарта, по чистотѣ, возвышенности настроенія и величавости стиля, принадлежитъ безспорно Misericordias Domini. Самъ Моцартъ былъ этого мнѣнія и мы только присоединяемся къ нему.

За исключеніемъ того мѣста, на которое мы указали и гдѣ оркестръ играетъ независимую и необходимую роль, все остальное можетъ быть исполнено и безъ аккомпанимента. Инструменты здѣсь только усиливаютъ голоса по обычной методѣ старыхъ мастеровъ.

Можетъ быть было бы лучше, еслибы части хора съ церковными напѣвами болѣе приближались къ гармоніи XVI вѣка вмѣсто того чтобы представлять рядъ довольно

быкновенныхъ, хотя и красиво звучащихъ аккордовъ. Мнѣ кажется произведеніе вышло бы отъ того. Если это замѣчаніе отнести къ критикѣ, то имъ исчерпывается все, что можно сказать неодобрительнаго объ этомъ образцовомъ произведеніи. Копію съ него Моцартъ не сохранилъ, о чемъ очень наивно высказывать свое сожалѣніе.

Курфюрстъ Баварскій казался бытъ въ восторгѣ отъ «Идоменей». Никогда, говорилъ онъ, музыка не производила на него такого впечатлѣнія. Музыка Misericordias Domini въ свою очередь гарантировала Его Высочеству въ лицѣ Моцарта лучшаго мастера и капельмейстера въ мірѣ, но... Осыпанный почестями и любезностями Баварскаго двора, онъ все таки вернулся въ Вѣну къ своему архіепископу, чтобы обѣдать съ его прислужниками! О провидѣніе!

МОЦАРТЬ КАКЪ ВИРТУОЗЪ И ИМПРОВИЗАТОРЪ.

Намъ нельзя умолчать о томъ сугубомъ талантѣ Моцарта, который далъ ему столь раннюю и громкую извѣстность гораздо прежде чѣмъ его композиторскій талантъ успѣлъ въ немъ пробудиться, — о талантѣ, который долженъ былъ въ теченіе всей его жизни давать ему вѣрный кусокъ хлѣба и сохранять ему популярность и расположеніе толпы, не способной оцѣнить его великихъ твореній. Теперь загадка, необъяснимая его концертной музыкой. Матерьялъ, на которомъ изощрялся этотъ чудный талантъ, ноты — еще существуютъ; но метода, туше, акцентъ, безчисленные оттѣнки, не передаваемые знаками на бумагѣ, наконецъ душа, гений исполненія, — всего этого уже нѣтъ. Волшебные звуки виртуоза исчезли не оставивъ слѣда, какъ ароматъ цвѣтка, какъ красота, плѣнявшая собою пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ. Правда, немногіе обломки прошлаго вѣка, восьмидесятилѣтніе старцы-меломаны помнятъ еще игру Моцарта. Одинъ изъ нихъ, Г. Стринъ, скрипачъ и композиторъ, не такъ давно говорилъ мнѣ о ней какъ о чудномъ сновидѣніи весны его жизни. Другія лица, слышавшіе Моцарта пробовали описать его какъ виртуоза и импровизатора, но развѣ въ словѣ можно передать всю красоту и силу исполненія. За неимѣніемъ лучшаго послушаемъ однако, что говорили о великомъ человѣкѣ его современники.

Все они одинаково согласны съ тѣмъ, что Моцартъ былъ лучшимъ піанистомъ своего времени. Самъ Моцартъ считалъ себя много выше своего единственнаго соперника, Клементи, котораго небольшая часть вѣнской публики старалась поставить противовѣсомъ Моцарту. Мы можемъ повѣрить ему на слово, тѣмъ болѣе что Дитерсдорфъ, который былъ далеко не изъ пріятелей Моцарта, сдѣлалъ совершенно аналогичную оцѣнку обоимъ піанистамъ: «Итальянскій виртуозъ», говоритъ онъ «обладать однимъ искусствомъ, а нѣмецкій виртуозъ — и искусствомъ и вкусомъ». Сухо выраженная сентенція эта подтверждаетъ то, что говоритъ Моцартъ о Клементи. Приведемъ также сердечныя и гораздо болѣе вѣскія слова Гайдна, вызванныя у него однажды воспоминаніемъ объ умершемъ другѣ: «Увы, потеря Моцарта невознаградима! Никогда въ жизни не забуду его игры. Она вамъ проникала въ душу». Говоря это, Гайднъ былъ тронутъ до слезъ. Піанисту, который способенъ былъ умилять сердце Гайдна, вѣроятно было чѣмъ соперничать съ техникой современныхъ ему виртуозовъ, стремившихся какъ и большинство новѣйшихъ исполнителей поражать только слухъ и зрѣніе, не трогая сердце.

Но какъ ни велико было совершенство игры Моцарта, мы все таки предполагаемъ, что его импровизаторскій талантъ удивилъ и восхитилъ бы міръ еще гораздо болѣе чѣмъ его игра, еслибы онъ какимъ нибудь чудомъ вернулся къ намъ. Его даръ къ импровизаціи всегда пробуждался въ немъ словомъ. Въ минуты хорошаго настроенія или вѣрнѣе безумной веселости, къ которой онъ не менѣе былъ склоненъ чѣмъ позднѣе къ припадкамъ меланхоліи, Моцартъ часто говорилъ стихами, особенно, когда нужно было сказать болѣе длинную рѣчь. Для него это было легче чѣмъ говорить долго прозою. Мѣрное движеніе стиха на половину погружала въ свой элементъ это существо, сотканное изъ ритма и гармоніи. Что касается рѣшмы, то она такъ мало его затрудняла, что онъ писалъ рѣшмованныя письма скорописью: сохранилось его письмо въ стихахъ на трехъ страницахъ, очень остроумное, но полное непристойностей. Ниссенъ далъ намъ текстъ другаго письма, которое оканчивается поздравительными стихами къ сестрѣ по поводу предстоящей ея свадьбы.¹¹² Правила стихотворенія, усвоенныя Моцартомъ только по слуху, соблюдены въ немъ безошибочно, но не соблюдены правила благопристойности и это мѣшаетъ намъ привести его здѣсь, имѣя въ виду

¹¹² Родившись въ 1751 г. Марія-Анна Моцартъ вышла за мужъ въ 1784 г. за барона фонъ Берхтольдъ цу Зонненбургъ, совѣтника двора и куратора общины Сент-Жиль, гдѣ она прожила съ нимъ до 1801 г. Овдовѣвъ въ это время, она снова вернулась въ Зальцбургъ и занималась тамъ уроками музыки. Она, кажется, была еще жива, когда появился сборникъ Ниссена.

будущихъ читателей. Чтобы покончить съ вопросомъ о почти никому неизвѣстномъ стихотворномъ дарѣ Моцарта, прибавлю еще, что въ бытность мою въ Германіи я пѣвалъ съ товарищами по сольфеджіямъ два шутовскихъ канона, слова и музыка которыхъ сочинены Моцартомъ. Первый изъ нихъ начинается словами: O du eselhafter Martin! o du martinischer Esell! а второй: Ik armes welsches Teufelre, i kann nit mehr marschir... Текстъ этихъ вещей оригинально экстравагантенъ, музыка — верхъ совершенства въ шутильномъ жанрѣ.

Во всякомъ случаѣ стихотворныя импровизаціи обыкновенно служили только прелюдией къ настоящему веселью дружескимъ сборищъ, душой которыхъ былъ Моцартъ. Его словарь былъ слишкомъ бѣденъ, а муза слишкомъ груба, чтобы прирожденный ему инстинктъ поэтическихъ формъ увлекалъ его за предѣлы импровизацій и скабрзныхъ намековъ, навѣянныхъ виномъ. Когда запасъ шуточекъ и сальностей истощался, Моцартъ шель къ фортепіано продолжать свою рѣчь и тамъ — будто человекъ заговорившій на родномъ языкѣ послѣ долгаго принужденія надъ чуждымъ ему нарѣчіемъ — непристойный шутникъ преображался въ изящнаго остряка, ризомплетъ веселаго тона въ великаго комическаго и сатирическаго поэта. Тогда всѣ его шутки, эти алмазы покрытые грязной корой словъ, очищались гармоніей и блистали тысячами огней. Маленькая фантастическая драма разыгрывалась тогда цѣлкомъ на клавишахъ. «Тема, выбранная импровизаторомъ, то принимала шутовской характеръ, то переходила въ чинный и степенный, чтобы потомъ снова сбросить съ себя эту важность и запрыгать какъ какойнибудь сорви голова. Вдругъ, будто оскорбленная сарказмомъ, она принимала сухой, жесткій тонъ, а потомъ едва тащилась, несчастная и жалкая. Еще далѣе, притаившись какъ-бы на сторожѣ, она бросалась прочищать себѣ дорогу сквозь свистки и угрозы, вызванные ея же смѣшными выходками. Словомъ, Моцартъ дѣлалъ что хотѣлъ и съ своими идеями и съ своими слушателями, и въ этомъ ни одинъ піанистъ съ нимъ никогда не могъ сравниться»¹¹³.

Никто также съ такою легкостью не подражалъ манерѣ и стилю другихъ композиторовъ какъ Моцартъ. Оно и естественно, потому что его стиль былъ квинтэссенціей всѣхъ музыкальных системъ и старыхъ и новыхъ и всего что было написано во всѣхъ родахъ музыки до него. Чтобы подражать какому либо музыканту, ему нужно было только уменьшиться, ограничить свою универсальность до размѣровъ и формъ того, кого онъ хотѣлъ изобразить въ каррикатурѣ. Кому доступно многое, тому доступно и малое. Но когда Моцарту хотѣлось раскопаться, онъ принимался съ изумительнымъ совершенствомъ пародировать драматическія сочиненія композиторовъ, бывшихъ тогда въ ходу, какъ напр. оперы Алессанри или Гаццанига и др. имъ подобныхъ. онъ импровизировалъ текстъ и музыку большихъ бравурныхъ арій въ стилѣ этихъ композиторовъ, но такъ искусно, что вы положительно были убѣждены, что слышите ихъ собственные произведенія. Авторъ не повѣрилъ своихъ музыкальных сатиръ бумагѣ, вѣроятно изъ опасенія, чтобы публика не приняла ихъ въ обратную сторону и не стала бы рукоплескать тому, надъ чѣмъ слѣдуетъ смѣяться. Одна только изъ его пародій была записана и дошла до насъ. Это арія примадонны, на излюбленной современной мелодіи. Тому, кто заглянетъ въ нее покажется сначала, что маэстро изъ всѣхъ силъ старался достичь большого успѣха и нѣтъ сомнѣнія, что если спѣтъ эту арію, и хорошо, она произвела бы фуроръ. А самый текстъ стоитъ! Скажите, далъ ли хоть одинъ итальянскій либреттистъ болѣе генія за десять экю?¹¹⁴ *Dove, oh! dove son io*, восклицаетъ августѣйшая принцесса. *Oh Dio! questa pena! o Prince! o sorte!... io tremo ... io manco..... io moro..... o dolce morte!* И вотъ на этомъ мѣстѣ, Богъ вѣсть откуда, какъ это всегда бываетъ въ итальянскихъ операхъ, съ трескомъ лопнувшей гранаты раздается аккордъ, ничего общаго со смертью не имѣющій. Красавица содрогается: *Ah qual contrasto! Barbare Stelle! Traditore! Carnifice* и т. д. Все богато разукрашено эффектами, способными привести публику въ одинаковое состояніе съ принцессой. Разные *a piacere, imponendo, morendo, rinforzando, smorzando, ribrando* и пр. и пр., всѣ рецепты ремесла выписаны по алфавиту и крупными буквами. Вамъ уже слышится шопотъ

¹¹³ Я скорѣе воспроизвелъ чѣмъ перевелъ эту тираду, неподдающуюся дословному переводу. Впрочемъ я ничего въ ней не измѣнилъ. *Примѣч. автора.*

¹¹⁴ Это цѣна которую, какъ говорятъ, брать всегда Россини.

пробѣгающей по залѣ: очаровательно! прелестно! божественно! потомъ крики: браво! браво! брависсимо! ancora! ancora!

Съ тѣхъ поръ какъ появилось на свѣтъ самое капризное, тщеславное, раздражительное и несговорчивое племя виртуозовъ, мы не знаемъ ни одного изъ нихъ, который болѣе удалялся бы отъ этого общаго типа ему подобныхъ чѣмъ Моцартъ. Довольно было выразить желаніе его послушать, чтобы онъ уже былъ къ вашимъ услугамъ, не спрашивая васъ: кто вы и откуда? Это желаніе было сильною рекомендаціей въ его глазахъ. Вѣнскіе вельможи упрекали Моцарта за то что онъ даромъ и въ угоду первому пришлому выставлялъ на показъ свой талантъ, допускавшійся ими украшать ихъ салоны за нѣсколько флориновъ. Моцартъ позволялъ имъ говорить что угодно, опускалъ флорины въ карманъ и оставался совершенно равнодушнымъ къ той великой чести, которую они ему оказывали, такъ какъ никто менѣе его не способенъ былъ сортировать своихъ слушателей по чинамъ и ихъ положенію въ свѣтъ. Онъ не различалъ между ними ни дворянъ, ни простолюдиновъ, ни знатныхъ, ни бѣдныхъ. Онъ видѣлъ въ нихъ только знатоковъ и невѣждъ, притворщиковъ и людей искреннихъ, — ни болѣе, ни менѣе этого. Мальчикъ, сказавшій императору Францу: *«велите позвать Вагензейля, онъ знатокъ во этомъ»*, такъ и остался семилѣтнимъ ребенкомъ въ этомъ отношеніи. Достойно замѣчанія то, что Моцартъ всего охотнѣе игралъ передъ музыкантами по профессіи. Вотъ что Рохлицъ намъ сообщаетъ на этотъ счетъ. *«Послѣ своего лейпцигскаго концерта, Моцартъ отвелъ въ сторону скрипача Бергера и сказалъ ему: пойдите со мною, милый Бергеръ, я вамъ поиграю немного, вы вѣдь больше всѣхъ понимаете, изъ тѣхъ, кто аплодировалъ мнѣ сегодня. Они пошли въ гостиницу, гдѣ остановился знаменитый путешественникъ и тамъ, поужинавъ слегка, величайшій піанистъ этого столѣтія импровизировалъ до полуночи для одного старика Бергера. Довольны-ли вы? Теперь вы можете сказать, что вы слышали Моцарта. А все прочее смогутъ и другіе піанисты. (Das übrige können andere auch)»*. Онъ говоритъ о механизмѣ, который въ его глазахъ былъ второстепеннымъ качествомъ піаниста.

Если-бы нашъ герой не былъ совершенно особеннымъ, исключительнымъ существомъ, было бы странно и даже непонятно, какъ могъ онъ съ большимъ удовольствіемъ играть передъ однимъ старикомъ Бергеромъ, чѣмъ передъ всею лейпцигской публикой, которая приняла его такъ благосклонно. По двумъ причинамъ, не имѣющимъ ничего общаго съ завистью и соревнованіемъ по ремеслу, музыкантъ всегда менѣе податливъ на похвалы своему собрату, чѣмъ дилеттантъ. Во первыхъ потому что артистъ, какъ бѣлый знатокъ, открываетъ и въ композиціи и въ исполненіи бездну недостатковъ, о которыхъ дилеттантъ и не подозреваетъ; во вторыхъ потому что онъ гораздо болѣе прислушался къ музыкѣ, на которую онъ смотритъ какъ на дѣло, а не какъ на одно удовольствіе. Я затронулъ эти всѣмъ извѣстныя истины для того чтобы выяснитъ еще одну и наиболѣе извѣстную изъ нихъ, а именно, что всѣ виртуозы гораздо болѣе склонны показывать свое мастерство передъ элегантною толпою невѣждъ и полужнаекъ отъ которой они получаютъ деньги, почетъ, извѣстность, заискиванье и бышенье восторговъ, чѣмъ передъ какимъ нибудь старикомъ Бергеромъ, скромнымъ ветераномъ искусства, который ничего имъ не давалъ кромѣ спокойнаго одобренія или совѣта, часто звучащаго для нихъ оскорбленіемъ. Со своей стороны они правы; быть можетъ и я поступалъ бы также. Но Моцартъ былъ иного мнѣнія. Наше знакомство съ моральною стороною его вполне объяснитъ намъ его взглядъ на этотъ предметъ. Мы видѣли что для Моцарта музыка была не только любимымъ и почти единственнымъ занятіемъ, но сильною и непобѣдимую страстью, заставлявшею всѣ его остальные склонности поддерживать и укрѣплять ее. Между его музыкальными наслажденіями импровизація на клавесинѣ занимала первое мѣсто; это была для него самая интимная бесѣда, какую онъ только могъ вести съ самимъ собою и съ другими, нѣчто въ родѣ исповѣди, открывавшей слушателямъ тайны его души, сокровища его мыслей на языкѣ послушномъ выраженію тончайшихъ оттѣнковъ того психологическаго состоянія которое вызывало импровизацію. Словомъ, онъ употреблялъ языкъ звуковъ какъ мы употребляемъ нашъ родной языкъ въ изліяніяхъ дружбы и любви. Если бы въ подобныя минуты наша рѣчь была бы непонятною для слушателя, развѣ мы могли бы вполне отдаться нашему чувству. Всякій это знаетъ и можетъ проверить на себѣ. Не удивительно послѣ того, что и Моцартъ не испытывалъ удовольствія, когда импровизировалъ передъ лейпцигской публикой и что онъ отдался

вдохновенію только въ присутствіи стараго Бергера, который владѣлъ какъ онъ языкомъ звуковъ, который могъ отвѣчать ему сердцемъ, взглядомъ, который могъ понять то, чего публика даже и не слышитъ. *Браво* толпы дѣлаю его довольнымъ, полное сочувствіе музыканта счастливымъ. Музыкантъ по профессіи и знаменитый виртуозъ, онъ тѣмъ не менѣе ставилъ наслажденія чистаго дилеттантизма несравненно выше удовлетворенія своего самолюбія. Онъ въ одно и то же время былъ и величайшимъ артистомъ и самымъ страстнымъ меломаномъ. Вотъ на что онъ часто и даже горько жаловался, говоря объ обязательствахъ, налагаемыхъ на него его отношеніями къ публикѣ; онъ говорилъ: *Они отъ меня почти всегда требуютъ фокусовъ техники, ловкости акробата.* (*Mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste*). *Они хотятъ это видѣть, но не хотятъ слѣдовать за теченіемъ моихъ мыслей.*

Насколько Моцартъ оказывался любезнымъ ко всѣмъ желавшимъ его слушать, настолько онъ измѣнялъ своему ласковому и общительному праву когда шумѣли во время его игры. Это была можетъ быть единственная вещь въ мірѣ, которая могла вывести его изъ себя и тогда онъ уже не стѣснялся. Онъ зналъ цѣну того, что даетъ; онъ давалъ щедро, но за то любилъ, чтобы ему платили вниманіемъ и молчаніемъ. Когда ему въ нихъ отказывали, онъ испытывалъ то, что каждый изъ насъ чувствуетъ, когда личность, которую мы считаемъ вполне достойною нашего довѣрія, отвѣчаетъ намъ холодною и невниманіемъ. Свѣтскіе люди умѣютъ въ такихъ случаяхъ скрывать свое неудовольствіе, но нашъ герой не умѣлъ притворяться. Тѣмъ болѣе для насъ основанія не судить его по обычаямъ свѣта, когда, уязвленный съ самой чувствительной своей стороны, онъ выказывалъ свое неудовольствіе сильнѣе чѣмъ кто либо. Встать и уйти среди самаго концерта, не простившись ни съ кѣмъ, было не единственнымъ урокомъ, который онъ давалъ мало внимательнымъ слушателямъ своимъ. Иногда онъ ихъ наказывалъ еще строже, чему свидѣтельствомъ служитъ одинъ фактъ, который я намѣренъ рассказать. Во время своихъ путешествій по Германіи, Моцартъ гдѣ-то¹¹⁵ былъ позванъ на одинъ большой вечеръ, устроенный съ исключительной цѣлью его послушать. Общество, состоявшее изъ высшей тамошней аристократіи было очень многочисленно. Моцартъ, видя между ними все новыя для него лица, полагалъ однако, что онъ находится въ избранномъ обществѣ, т. е. въ кружкѣ настоящихъ меломановъ, скажу болѣе — знатоковъ. У отца своего онъ научился всегда предполагать хорошее, пока онъ не убѣдился въ противномъ. Съ этими соображеніями онъ приступилъ къ исполненію. Онъ началъ очень простой мелодіей, гармонизованной еще проще. *Adagio* соответствовало минутѣ молчанія, во время которой ораторъ, собирающійся говорить рѣчь, старается сосредоточиться. Дамы, разочарованные этимъ дебютомъ, думали, что импровизаторъ уже въ дѣлѣ и будетъ все время продолжать въ этомъ же духѣ. Но вотъ, Моцартъ оживился; дамы успокоились было: ахъ, какъ мило! въ самомъ дѣлѣ, очень мило! Но спокойствіе ихъ не долго продолжалось. Раздались торжественные аккорды и смѣлая, оригинальная, хотя нѣсколько тяжеловатая мелодія замѣнила то, что имъ казалось такъ мило. О, Боже, какая мука! Языки, столь трудно сдерживаемые въ нашихъ собраніяхъ, развязались. Пошло перешептываніе, сначала между женщинами, о наружности и нарядахъ сосѣдей, а потомъ и между мужчинами; сначала изрѣдка, а потомъ все больше и больше. Этого было болѣе чѣмъ достаточно, чтобы дать импровизаціи другую окраску. Едва сдерживаясь отъ гнѣва, нашъ герой продолжать еще играть, но негодованіе кипѣло въ его крови, отражаясь въ его музыкѣ. Слушатели не обращали на это вниманія и продолжали болтовню, развивая *motu contrario* еще болѣе интересныя темы, чѣмъ предложенныя дамами. Хозяинъ, хорошій музыкантъ и даже большой знатокъ, проклиналъ своихъ гостей. Что же сдѣлать тогда импровизаторъ, такъ безтолково понятый своими слушателями. Онъ принялъ мѣру, малоупотребительную, но къ которой не мѣшало бы обращаться въ подобныхъ случаяхъ. Не переставая играть, онъ началъ выражать свое неудовольствіе въ самыхъ рѣзкихъ формахъ на языкѣ, который ему былъ одинаково знакомъ какъ и нѣмецкій, сначала тихо, потомъ все громче и громче и наконецъ такъ громко, что лица знавшіе итальянскій языкъ могли вполне оцѣнить обширность его знанія этого діалекта въ томъ отдѣлѣ его, который рѣдко встрѣчается въ лексиконахъ. Это мелодраматическое *crescendo* слышали гораздо лучше, чѣмъ все

¹¹⁵ Вѣроятно въ Дрезденѣ или Берлинѣ.

предшествовавшее. Глубокое молчаніе воцарилось. Въ натурѣ Моцарта было легко переходить изъ одной крайности въ другую. Лишь только онъ убѣдился въ томъ *впечатлѣніи*, которое онъ наконецъ произвелъ на своихъ слушателей, какъ гнѣвъ его смѣнился страстнымъ желаніемъ посмѣяться, вѣроятно надъ обществомъ и немного надъ самимъ собой. Оно и справедливо. Кто въ самомъ дѣлѣ болѣе неправъ: тотъ ли кто бросаетъ апельсины въ поросятъ, или тѣ поросята, которые пренебрегаютъ апельсинами? Сообразивъ это, Моцартъ круто повернулъ поводья своего Пегаса и съ возрастающею скоростью помчался съ нимъ по самому избитому склону внизъ и тамъ остановился на популярной пѣсенкѣ перекрестковъ: *Ich klage dir du dummes Thier*, которую еще пѣвали въ мое время въ Германіи. Преобразивъ эту опошленную пѣсенку въ нѣжную мелодію, онъ разработалъ ее въ десяти до двѣнадцати варіаціяхъ извѣстнаго намъ пошиба, гдѣ отчаянной трудности пассажи равномѣрно чередовались съ сладкой темой: два раза повтореніе пассажа, два раза повтореніе темы и т. д. Публика, то поражалась изумленіемъ, то мѣла отъ удовольствія; опять раздавался возгласъ удивленія, опять стонъ восторга и такъ все длилось до тѣхъ поръ, пока всѣ не потеряли способности и удивляться и восторгаться. Послѣ этой мистификаціи, вполне примирившей его съ публикой и вызвавшей столько похвалъ, Моцартъ удалился. Дома онъ позвалъ трактирщика, потомъ нѣсколько мѣстныхъ музыкантовъ, которымъ еще не приходилось слышать его, угостилъ ихъ ужиномъ, и когда они выразили робкое желаніе послушать его, сѣлъ за инструментъ и импровизировалъ для нихъ съ увлеченіемъ далеко за полночь.

ПОХИЩЕНИЕ ИЗЪ СЕРАЛЯ.

Комическая опера въ 3 актахъ.

Исторія Бельмонта — это исторія женитьбы Моцарта, которая происходила въ одно время съ сочиненіемъ оперы. Она изображаетъ любовь упорную, прочную, торжествующую надъ всѣми препятствіями и благополучно достигающую желанной пристани. Бельмонтъ долженъ былъ бороться съ ревностью турецкаго пашы; онъ рисковалъ быть посаженнымъ на колъ или быть повѣшеннымъ. Моцартъ уже два года боролся съ нерасположеніемъ къ нему расчетливаго отца и съ упрямствомъ будущей тещи, такой же деспотичной въ своей семьѣ какъ паша. Онъ рисковалъ, женившись на г-жѣ Веберъ, остаться въ матеріальномъ отношеніи ни при чемъ, обстоятельство, представляющее изъ себя грознаго врага супружескаго счастья. И тотъ и другой, т. е. и рыцарь и музыкантъ, разрубили гордіевъ узелъ своей любви — похищеніемъ и оба получили въ свое обладаніе Констанцію, имя, представлявшее счастливое предзнаменованіе въ будущемъ.

Это соответствіе судьбы героя съ судьбою автора пьесы очень повліяло на сочиненіе самой оперы. Изображая Бельмонта, Моцартъ рисовалъ самого себя и потому, роль эта носитъ на себѣ отпечатокъ индивидуальности и принадлежитъ къ самымъ красивымъ и выразительнымъ изъ всѣхъ ролей имъ написанныхъ. Въ ней Моцартъ впервые приступалъ къ созданію настоящей партіи перваго тенора. Идменей былъ теноромъ *opera seria*, гдѣ высокій мужской голосъ занималъ всѣ амплуды кромѣ того, который принадлежитъ ему по преимуществу. Когда теноръ имѣетъ настоящій тембръ и достаточное протяженіе въ верхнемъ регистрѣ, то онъ располагаетъ самыми плѣнительными свойствами звука, доступными природѣ и искусству; онъ тогда вполне характеризуетъ возмужалость въ ея разцвѣтѣ и можетъ быть поэтическимъ выразителемъ любви, главнымъ образомъ любви добродѣтельной, стремящейся къ супружеству безъ всякихъ матеріальныхъ расчетовъ. Мы это видимъ и въ Бельмонтѣ и въ Оттавіо. Многіе жалѣютъ, что партіи Донъ-Жуана и Альмавивы написаны не для перваго тенора. По моему говорить такъ, значитъ не понимать этихъ партій.

Но не одна роль любовника въ разбираемой нами оперѣ носитъ характеръ индивидуальности самого композитора. Намъ кажется, что его образъ отражается и въ другомъ дѣйствующемъ лицѣ оперы, совершенно противоположномъ Бельмонту какъ въ музыкальномъ такъ и въ драматическомъ отношеніи. На комъ бы вы думали? По моему, варваръ, извергъ, Осминъ — тотъ же Моцартъ. Но какимъ образомъ? Вспомните содержаніе предшествующей статьи. Когда нашему герою было поручено написать «*Похищеніе*», относительныя затрудненія, касавшіяся его женитьбы уже не возбуждали въ немъ серьезныхъ опасеній. Увѣренный въ себѣ и своей невѣстѣ, онъ также вѣрилъ и въ благополучный исходъ дѣла. Онъ одновременно отдавался надеждамъ на ожидавшее его счастье и наслажденію создавать національную оперу, заказъ которой онъ принялъ съ большою радостью. При этомъ настроеніи, гений шутивлагого комизма, составлявшій одну изъ сторонъ его характера и котораго проявленія въ видѣ музыкальных импровизацій шутовскаго тона мы уже видѣли, какъ бы воспользовался случаемъ развернуться и на сценѣ. Либреттистъ, писавшій подъ руководствомъ Моцарта, надо ему отдать справедливость, подаль ему отличный къ тому поводъ. Осминъ шутъ очень забавный и оригинальный на сценѣ, но быть можетъ онъ показался бы имъ гораздо менѣе, если-бы пришлось съ нимъ встрѣтиться невзначай, въ какомъ нибудь пашалыкѣ и въ одеждѣ турецкаго чиновника. Онъ помѣшанъ на висѣлицахъ, сажаніи на колъ, задушеніяхъ, отсѣченіи головы, мѣшкахъ, въ которыхъ бросаютъ въ море и проч. Онъ любитъ казни и пытки какъ мы съ вами музыку и какъ строгій или разочарованный дилеттантъ онъ довольно разборчивъ въ выборѣ своихъ удовольствій. Онъ находитъ, что даже въ Турціи вкусы не достаточно развиты въ этомъ отношеніи. Одна казнь для каждаго паціента, какая бѣдность! Онъ бы желалъ, чтобы съ его

кліентами обращались съ большею заботливостію и вниманіемъ, такъ напр.: сначала сажали бы ихъ на колья, потомъ съ живыхъ сдирали кожу, затѣмъ вѣшали, потомъ отрубали голову и въ заключеніе сжигали или бросали въ воду. Онъ настоящій сибаритъ. Послѣ забавъ въ этомъ духѣ Осминъ больше всего любитъ Блонду, служанку Констанціи, которую онъ надѣется получить отъ паша въ награду за свою вѣрную службу. Основная сторона этого хараатера, какъ видите, не особенно комична, но Осминъ старъ, глухъ, влюбленъ и ревнивъ; его обманываютъ и напиваютъ пьянымъ, и вся его свирѣпость къ счастью не идетъ дальше его помысловъ; такъ что все это вмѣстѣ даетъ прекрасный матерьялъ для опернаго шута, но конечно не для дѣйствующаго лица серьезной комедіи. Только музыка могла воспользоваться фигурой Осмина.

Моцартъ, которому этотъ карикатурный эскизъ вполнѣ пришелся по нраву, съ необыкновеннымъ жаромъ и увлеченіемъ отдался его разработкѣ и довель его силою своего таланта до той высоты, когда самъ шаржъ уже обусловливаетъ сходство, при чемъ это сходство становится тѣмъ болѣе поразительнымъ, чѣмъ больше въ немъ преувеличенія. Его Осминъ, свирѣпый и смѣшной, стоитъ рядомъ съ Лепорелло, среди образцовъ стиля buffo. Впрочемъ, нельзя найти два типа болѣе противоположныхъ другъ другу какъ слуга Донъ Жуана и вздыхатель Блонды.

Вслѣдствіе того, что симпатіи композитора въ этой оперѣ были преимущественно на сторонѣ мужчинъ, женскіе типы, такъ тщательно разработанные въ *Идоменеѣ*, слегка пострадали здѣсь. Роль Констанціи должна была исполняться пѣвицею съ сильнымъ голосомъ, большими средствами и бравурой. Отъ этого очень пострадала роль, у которой г-жа Кавальера урѣзала больше половины въ пользу своихъ руладъ и пронзительныхъ фіоритуръ. Что касается до арій Блонды; то ихъ у нея всего двѣ и обѣ они самыя незначительныя изъ всего Моцартовскаго репертуара, если не сказать больше. Мелодія въ нихъ тривіальная, жестка и устарѣла. Безсодержательность текста въ обѣихъ роляхъ до извѣстной степени оправдываютъ композитора.

Служанка Блонда и слуга Педрилло, необходимые для интриги въ пьесѣ, гдѣ они играютъ роль главныхъ дѣятелей, въ музыкальномъ отношеніи имѣютъ значеніе только по участію въ ансамбляхъ. Впрочемъ у Педрилло есть одинъ романсъ, о которомъ по разсѣянности я чуть не забылъ.

Шестое дѣйствующее лицо въ *«Похищеніи»* — Селимъ, паша и ренегатъ; его можно бы и не считать, такъ какъ онъ почти не поетъ. Онъ и не играетъ и все его участіе въ лирической драмѣ ограничивается ухаживаніемъ за Констанціей, отъ которой онъ постоянно получаетъ отказы, и въ безмолвномъ выслушиваніи ея бравурныхъ руладъ. Что за роль для трехбунчужнаго паша! Оправдать присутствіе этого машины-человѣка можно только тѣмъ, что въ музыкальной драмѣ пребываніе на сценѣ не поющаго лица менѣе чувствуется тамъ, гдѣ весь діалогъ говорится.

Если удалиться отъ фиктивныхъ или идеальныхъ данныхъ, обусловливающихъ обаяніе, производимое изящными искусствами и для оперы состоящихъ въ непрерывности пѣнія, то надо совсѣмъ отказаться и отъ непрерывности иллюзіи и примириться съ періодическимъ разочарованіемъ, которое появляется каждый разъ при возвращеніи къ діалогу. Къ тому же Селимъ такъ же добръ, какъ свирѣпъ Осминъ. Соединяя въ себѣ съ лирическимъ безмолвіемъ высокія душевныя качества, онъ прощаетъ обѣимъ парамъ влюбленныхъ ихъ попытку къ бѣгству, соглашается на обѣ свадьбы, даетъ имъ свое благословеніе ренегата и отпускаетъ ихъ въ восторгѣ отъ его обращенія съ ними и признательными за доброе къ нимъ расположеніе.

Старинный покррой оперетты или комедіи съ аріеттами въ той же степени замѣчается въ *«Похищеніи»* какъ и старый покррой *opera seria* въ *Идоменеѣ*. Нѣтъ ни интродукціи ни финаловъ, но за то не прекращаются дуэты и ансамбли, во время которыхъ идетъ дѣйствіе. Сравнивая эти два произведенія, прежде всего поражаешься колоссальнымъ успѣхомъ, котораго авторъ достигъ какъ мелодистъ въ теченіи двухъ лѣтъ отдѣляющихъ эти двѣ оперы одна отъ другой. Многія мелодіи *«Похищенія»* и при томъ самыя красивыя изъ нихъ совершенно удаляются отъ формъ итальянскаго пѣнія и обнаруживаютъ характеръ, котораго вокальная музыка до этого времени никогда нигдѣ не имѣла. Это характеръ — романтическій. Онъ ознаменовалъ собою появленіе и развитіе нѣмецкой оперы и въ наше время провелъ рѣзкую грань между двумя школами, противоположныя системы которыхъ, подѣливъ между собою сочувствіе дилеттантовъ, продолжаютъ поддерживать ихъ

несогласія. Романтизмъ такъ отличенъ отъ всего что не входитъ въ составъ его самого, такъ легко узнается по духу своему, что было бы бесполезно пускаться въ его опредѣленіе. Послушайте нѣсколько сценъ изъ *Донъ-Жуана*, *Волшебной флейты* и весь *Фрейшютцъ*; тогда ни у кого не спрашивая вы будете знать, что такое музыкальный романтизмъ. Нѣмецкій геній воплотился въ Моцартъ какъ только онъ началъ работать для своего отечества. Съ другой стороны, въ это время уже появились представители новой нѣмецкой поэзіи въ лицѣ Гете, Виланда и Шиллера. Въ словахъ ли, въ нотахъ ли, вѣялъ новый духъ.

При поднятіи занавѣсы мы видимъ Бельмонта, вступающимъ на берегъ той страны, гдѣ въ ужасной тюрьмѣ гарема томится его возлюбленная. *Hier soll ich dich denn sehen Constanze!* Вотъ первыя слова, которыя онъ произноситъ и съ которыхъ начинается опера. Благодаря Моцарту они говорятъ подъ музыку¹¹⁶ Эта каватина заимствована изъ Andante увертюры. Какъ она ни коротка она сразу вводитъ васъ въ сферу романтизма. Новый духъ которому было дано совершить такой переворотъ въ мірѣ художества и словесности чувствуется здѣсь и въ оборотѣ мелодіи и въ комбинаціи аккордовъ, неотразимая прелесть которыхъ до сихъ поръ была тайной для музыкантовъ.

Бельмонту необходимо собрать нѣкоторыя свѣдѣнія и онъ ищетъ случая переговорить съ Педрилло, его бывшимъ слугою, который, съ цѣлю быть ему полезнымъ добился довѣрія къ себѣ паши. Входитъ Осминъ. Старый филинъ въ хорошемъ настроеніи, онъ поѣлъ, выспался и проснувшись затянулъ любовную пѣсенку, которую продолжаетъ распѣвать, дѣлая осмотръ садовъ сералы, такъ какъ онъ состоитъ ихъ инспекторомъ. Мы говоримъ, что онъ выспался и заглѣлъ еще до появленія на сценѣ; эти два весьма интересныя обстоятельства сообщаетъ намъ композиторъ безъ помощи либреттиста. Вотъ первые такты пѣсенки:



Вовсе не принято начинать здѣсь оркестромъ; а такъ какъ это *trallalera* не что другое какъ протяжный и страшный зѣвокъ, то мы весьма логично заключаемъ, что Осминъ спѣлъ уже два или три куплета, которыхъ мы не слышали; мы также съ фізіологическою увѣренностью выводимъ заключеніе, что передъ этимъ онъ только что всталъ отъ своего послѣбѣденнаго сна. Сколько ума въ этой пѣсенкѣ! Ея простота какъ-бы первобытная, почти варварская, удивительно характеризуетъ и страну и личность пѣвца, а вмѣстѣ съ тѣмъ въ ней столько прелести. Любовь у всѣхъ имѣетъ свою долю очарованія, какую бы окраску индивидуальную и мѣстную она не приняла бы. И люди и животныя, всѣ признаютъ надъ собою ея могущество и самъ Осминъ становится мягче при мысли о нѣжностяхъ, которыя онъ будетъ расточать своею Блондѣ, когда она наконецъ попадетъ къ нему подъ кнутъ и замокъ: *Und um treu Sie zu erhalten sperr'man Liebchen sorglich ein.* Отлично!

Бельмонтъ выжидаетъ конца перваго куплета, чтобы спросить у него, не дворецъ ли паши то зданіе, которое онъ видитъ передъ собой? Вмѣсто отвѣта Осминъ начинаетъ второй куплетъ пѣсни съ другой фигурой аккомпанимента и слегка измѣненной гармоніей. Незнакомецъ опять повторяетъ вопросъ. Ему отвѣчаютъ однимъ гнѣвнымъ взглядомъ и переходятъ къ третьему куплету. Если бы юный герой какъ мы не торопился, онъ со вниманіемъ бы вслушался въ грандіозныя детали духовыхъ инструментовъ при этомъ третьемъ куплетѣ пѣсенки. Но Бельмонтъ, у котораго не то въ головѣ, выходитъ изъ терпѣнія, со злобой схватывая припѣвъ, какъ бы для того

¹¹⁶ Пьеса Бретцнера начиналась монологомъ. *Примѣч. автора.*

чтобы раздражить Турка, онъ отъ него разомъ переходитъ въ *Allegro* $4/4$ Si-бемоль мажоръ, и простое пѣніе такимъ образомъ смѣняется драматической музыкой. «*Будь ты проклятъ съ твоей пѣсней! Отвѣтишь ли ты мнѣ наконецъ?*» Когда съ Осминомъ заговаряютъ въ такомъ тонѣ, то можно быть увѣреннымъ, что онъ отвѣтитъ вѣжливостью за вѣжливость. Начинается дуэтъ обмѣнъ грубыхъ восклицаній съ одной стороны и полныхъ нетерпѣнія вопросовъ съ другой. «*Здѣсь ли домъ наши?* Что? «*Hein!*» отвѣчаютъ ему той же нотой! «*Любезный, вы не на службѣ ли у наши?* – Что? опять отвѣчаетъ глухой. Это выходитъ въ высшей степени комично. Отъ вопроса къ вопросу, Бельмонтъ наконецъ доходитъ до самаго важнаго для него; въ речитативной фразѣ онъ спрашиваетъ: нельзя ли ему переговорить съ Педриллой. На этотъ разъ нашъ глухой хорошо разслышать вопросъ. «*Какъ съ этимъ мерзавцемъ? говорить съ нимъ! Позаботьтесь объ этомъ сами!*» Взаимное озлобленіе собесѣдниковъ все увеличивается. Голоса вступили въ схватку; они преслѣдуютъ другъ друга и переходятъ изъ тона въ тонъ, изъ канона въ канонъ, не отставая ни на шагъ, ежеминутно забрасывая другъ друга — то темой, то браннымъ словомъ — такъ что борьба между теноромъ и басомъ держится одинаково. Не добившись ничего этимъ путемъ и получивъ отъ своего собесѣдника столько же *Galgenschwängel* сколько онъ ему послалъ *grober Bängel*, теноръ прибѣгаетъ къ комически жалобной мелодіи, въ которой увѣряетъ, что Педрилло прекраснѣйшій человѣкъ. — Да, такой прекрасный, что коль усталъ его дожидаться, а головѣ его давно пора торчать на жерди. При этой сладостной картинѣ Осминъ горячится и артеріи его выбиваютъ восьмыми: *Auf ein Pfahl gehört sein Kopf*, въ то время какъ теноръ продолжаетъ на высокихъ нотахъ изливать трогательныя завѣренія въ пользу Педрилло. Осминъ больше не можетъ выдержать. Раздается *presto* $6/8$ ре мажоръ, нѣчто въ родѣ фуги, тема которой заключаетъ въ себѣ угрозы хорошей бастонады, если отъ него сейчасъ не останутъ. Послѣ этого предостереженія Бельмонту не остается ничего болѣе какъ уйти въ ожиданіи лучшаго. Рѣдко занимали меня сцены въ музыкальномъ и сценическомъ отношеніи болѣе чѣмъ этотъ дуэтъ, образецъ контрапункта и естественности, ученый и полный жизни, оригинальный и пылкій, насколько всѣмъ этимъ можетъ быть дуэтъ шутливаго тона. Правда что и самый дуэтъ и все прочее въ партіяхъ Бельмонта и Осмина требуетъ въ исполнителяхъ первокласснаго тенора и рѣдкаго баса, которые вмѣстѣ съ этимъ были бы хорошими актерами. Роль Бельмонта исполнялась Адамберггеромъ, настоящимъ *professore di canto*, который поочередно блисталъ — то въ Италіи, то въ Германіи, то въ Англіи и достоинства котораго признаны самимъ Бёрнеемъ. Партія Осмина была написана для Фишера, этимъ все сказано. Представьте себѣ пѣвца, въ голосѣ котораго совмѣщаются басъ, баритонъ и теноръ, съ діапазономъ въ двѣ октавы съ квинтой грудныхъ нотъ, начиная отъ низкаго *re* виолончели до *la* открытой второй струны скрипки; пѣвца, соединяющаго съ феноменальнымъ діапазономъ тѣмбръ органной педали и превосходную школу; ученика Раффа и унаслѣдовавшаго вокальныя традиціи Бернаки; одинаково безподобнаго и въ трагическихъ и въ комическихъ роляхъ. Представьте себѣ все это и вы будете имѣть понятіе о Фишерѣ, этой славѣ пѣвцовъ Германіи конца прошлаго столѣтія.

По нѣкотораго рода собачьему чутью Осминъ угадываетъ, что вопрошатель авантюристъ пріѣхалъ сюда съ дурными намѣреніями: изъ-за какой нибудь женщины безъ сомнѣнія. Честь и слава уму, издали почуявшему заговоръ; смерть заговорщикамъ. Таковъ смыслъ аріи: *Solche hergelaufene Laffen, die nur nach den Weibern gaffen*, достойной и актера и пѣвца и какъ они безподобной. Въ первой части аріи, фраза; *Ich hab auch Verstand* повторяется безъ конца, какъ бы для того чтобы доказать противное хотя пѣніе не перестаетъ быть драматичнымъ, а декламация правдивой, тѣмъ не менѣе нѣкототорая независимость и смѣлость контрапункта въ выборѣ фигуръ, сложная тематическая работа замѣчаемая въ имитаціяхъ оркестра и даже самый рисунокъ мотива даетъ этой аріи сходство съ инструментальной пьесой.

Тамъ и сямъ слышатся чудовищныя ноты, которыми пѣвецъ какъ двадцати четырехнудовыми ядрами стрѣляетъ въ слушающаго его Педриллу, чтобы раздавить его. Онъ умирать, этотъ бѣдный Педрилло. Осминъ клянется въ этомъ бородой самаго пророка. Эта клятва произносится быстрымъ *parlando*, въ которомъ нѣтъ другихъ мелодическихъ интервалловъ кромѣ скачка на квинту, чередующагося съ скачкомъ на октаву, но эффектъ достигается акцентованною нотой съ точкой. Вы ее слышите не смотря на то что у неистоваго Турка не хватаетъ голосу; онъ

реветъ, несчастный и задыхается. Это до нельзя комично-жестко или жестоко комично, не правда ли? *Что я тебя сдѣлалъ, чтобы такъ озлобить противъ себя?* (говорить) прерываетъ его Педрилло, — *«Что ты сдѣлалъ? У тебя вистѣличная рожка, вотъ и все* (говорить). Не правда, настоящую причину озлобленія намъ скажетъ композиторъ. Неожданная перемѣна ритма и тона; ускореніе темпа. Всякое искусство какъ бы покидаетъ музыку. Миноръ воцаряется въ ней въ своей природной рѣзкости; вращаясь на двухъ аккордахъ тоникѣ и доминантѣ; треугольникъ и литавры, маленькая флейта и турецкій барабанъ терзаютъ слухъ напоминая звяканье орудій пытки. Турецкая національность вся выходитъ на показъ. Вотъ что лучше всего объясняетъ личную обиду. Какая музыка оказалась бы болѣе достойной такъ близко передать текстъ для котораго она была написана.

*Erst geköpft dann gehangen
Dann gespiess auf heisse Stangen
Dann verbrannt, dann gebunden,
Dann getaucht, zuletzt geschunden*

Нѣтъ змѣи и отвратительнаго чудовища, которыхъ подражательное искусство не сдѣлало бы для глаза — и для уха, прибавимъ мы — интереснымъ. Доказательствомъ можетъ служить приведенный здѣсь отрывокъ изъ восточной поэзіи и музыки, отъ котораго и морозъ пробѣгаетъ по кожѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ овладѣваетъ безумный хохотъ.

Но намъ никогда бы не угадать — какъ это адское четырехстишіе передано было въ французскомъ переводѣ «Похищенія», сдѣланномъ Молиномъ.

¹¹⁷ *Envieux, entreprenant
Ayant l'air fort insolent
Du pacha seul confident Mon rival, j'en fait serment
Je te hais complètement.*

Надо высморкаться послѣ декламаціи или пѣнія подобныхъ стиховъ. Господинъ Молинъ остается на высотѣ этого стиля и переводить также вѣрно всю оперу сначала до конца. Если произведеніе Моцарта было дано въ Парижѣ въ этомъ негодномъ, дрянномъ переводѣ, то я сомнѣваюсь, чтобы оно поправилось парижскимъ дилеттантами. Музыка *Донъ-Жуана* и та не выдержала бы передъ искусствомъ гражданина Молина съ братіей. Пусть бы еще переводъ сдѣланъ былъ плоско и глупо, господа переводчики оперъ насъ къ этому приучили; но что не простительно, это убивать композитора, пригвоздивъ къ тексту свои жалкія рѣшмы совершенно переначивающія смыслъ мелодіи, такъ что черное выходитъ бѣлымъ, а бѣлое чернымъ. Это отвратительно, постыдно; не будемъ больше говорить объ этомъ. Мы такъ долго остановились на анализѣ лирико-драматическаго характера Осмина во первыхъ потому что онъ вполне созданъ Моцартомъ какъ въ текстѣ такъ и въ музыкѣ, во вторыхъ для того чтобы показать весь тонкій расчетъ и умъ — не говоря уже о гениі, котораго доказать нельзя — проявившіеся въ этомъ созданіи и, въ третьихъ, потому что мы не знаемъ ничего похожаго на этотъ типъ ни у Моцарта, ни у другихъ композиторовъ.

Послѣ самой свирѣпой аріи баса идетъ самая чувствительная и мелодическая кантилена тенора: *Constanzia dich wieder zu sehen. Andante, la-*мажоръ, $\frac{2}{4}$. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Моцартъ объясняетъ цѣль этой аріи, которую онъ предпочиталъ всѣмъ остальнымъ въ этой оперѣ. Вокальная часть, прерываемая вводными фигурами оркестра, выражаетъ біеніе сердца подъ вліяніемъ страха и надежды: *O wie ängstlich, o wie feurig schlägt mien liebevolles Herz*. Надежда выражается мажоромъ, страхъ — миноромъ. Какъ скоро Бельмонтъ чувствуетъ себя угнетеннымъ,

¹¹⁷ Завистливый, предприимчивый,
Имѣющій наглый видъ,
Единственный повѣренный нашъ
Мой соперникъ, клянусь,
Я тебя ненавижу воплотѣ.

диссонансъ и безпокойныя фигуры въ 32-хъ выдають его затрудненное дыханіе. Какъ только ему почудится вздохъ или легкій шорохъ, принимаемый имъ за шаги возлюбленной, — оркестръ его убаюкиваетъ легкимъ обманчивымъ шепотомъ, напоминающимъ шелестъ листьевъ осины. Многіе весьма развитые музыканты и самъ Моцартъ между прочимъ не умѣли избѣгнуть ошибки, состоящей въ замѣнѣ отдѣльныхъ словъ тѣми представленіями которыя съ ними связаны, когда эти слова и представленія не являются необходимостью въ главной идеѣ пьесы. Здѣсь по счастью описательная задача оказалась совпадающей съ темами психологической и музыкальной; единство ничего не теряло, зато экспрессія выиграла. Моцартъ дисциплиновалъ капля за каплей въ этой божественной аріи то очарованіе, которое наполняло его сердце наканунѣ счастливаго дня его жизни (стиль эпиграммы). Онъ ждалъ; не вся ли страсть любви заключается въ этомъ ожиданіи? Онъ искалъ Констанціи во всей природѣ и природа, съ незапамятныхъ временъ отражающая любовникамъ одинъ только образъ и произносящая имъ одно только имя, отвѣчала ему какъ гобой на призывъ тенора: *Констанца! Констанца!* Какъ долженъ былъ любить музыкантъ, написавшій эти двѣ фразы речитатива.

Ничего нельзя сказать о первой аріи Констанціи: *Ach ich liebte, war so glücklich*, кромѣ того, что это бравурная итальянская арія съ нѣмецкими словами стиля 1782 года. нѣсколько тактовъ изъ нея принадлежать Моцарту, а все остальное г-жѣ Кавальери.

Первый актъ весьма пріятно заканчивается комической сценой. Бельмонтъ и Педрилло хотятъ проникнуть въ садъ или во дворецъ паши, куда именно не знаю. Осминъ заграждаетъ имъ дорогу. Поднимается ссора, т. е. начинается прелестное каноническое тріо. На этотъ разъ Осминъ слишкомъ на себя понадѣялся, не рассчитавъ, что онъ одинъ противъ двухъ. Онъ принимается горланить изо всей мочи, но крикъ и брань обоихъ теноровъ заглушаютъ его. Онъ грозитъ на нихъ палкой; надъ нимъ смѣются и его предупреждаютъ. Бельмонтъ отбрасываетъ его на десять шаговъ въ сторону, на финальную каденцію. Побѣда! Крѣпость, гдѣ заключены живыя сокровища паши, взята приступомъ.

Лирическій характеръ Блонды, не выясненный въ ея аріеттахъ, вполне вырисовывается въ ея дуэтѣ втораго акта съ Осминомъ. Здѣсь мы узнаемъ въ ней плутоватую субретку, долженствующую преобразиться въ жену-повелительницу. Передъ ней Осминъ смиренъ и покоренъ какъ медвѣдь передъ своимъ вожатымъ или вѣриге какъ шестидесятилѣтній мужъ передъ своей очаровательной женой, которой онъ годится въ дѣды. Есть прелестныя комическія задачи въ этомъ дуэтѣ, въ особенности въ началѣ *Andante*, но соотношеніе голосовъ, поющихъ иногда на разстояніи трехъ октавъ одинъ отъ другаго, не изъ самыхъ пріятныхъ для слуха. Одинъ жужжитъ на низкихъ струнахъ баса, другой щебечетъ на скрипичной квинтѣ и это производитъ ощущение пустоты въ гармоніи.

Послѣ колоратурной слѣдовало дать Констанціи чувствительную арію, чтобы за примадонной показать огорченную любовницу. По недостатку ли ВДОХНОВЕНІЯ или просто по лѣни Моцартъ не разработалъ текста *ad hoc* на новыхъ идеяхъ. *Traurigkeit ward mir zum Loose* не болѣе какъ парафраза аріи Иліи: *Padre, Germani addio!* Тотъ же темпъ *Andante con moto*, тотъ же ритмъ $\frac{2}{4}$, тонъ G-moll и даже тѣ же фразы синкопами съ тѣмъ же рисункомъ въ аккомпанементѣ. Но характеръ нѣжной меланхоліи имѣетъ болѣе глубокій романтическій оттѣнокъ въ «Похищеніи». Оба эти этюда имѣютъ каждый свое достоинство, но и тотъ и другой допускали возможность желать еще чего-то. Кажется Моцартъ самъ это чувствовалъ, потому что онъ въ третій разъ вернулся къ той же идеѣ въ «Волшебной Флейтѣ». Но тогда моральная сторона композитора уже значительно измѣнилась. Давно уже меланхолическое настроеніе — то тихое и мечтательное, то мрачное и мучительное, вибрировало въ немъ; его душа получила къ нему склонность и привычку и тогда только онъ могъ реализовать типъ молодой дѣвушки, умирающей отъ любви. *Ach ich fühl's, es ist verschwunden*. (Каватина Памяны).

Только что кончилъ оркестръ свои элегическія изліянія, полная жалобныхъ вздоховъ, какъ входитъ Селимъ, чтобы возобновить свои искательства и предъявляетъ ультиматумъ отвергающей его одалискѣ. Бѣдная Констанція! Она принуждена выбирать между настоящей гаремною жизнью и смертью. Начинается вторая арія Констанціи: *Martern aller Arten, mögen meiner warten* бравурная

и ультра-героическая, длиною въ 200 тактовъ; одна ригурнель занимаетъ ихъ шестьдесятъ. Мало пѣвицъ, которыя въ состояніи исполнить, безъ измѣненій какъ Кавальери, эту арію необычайной трудности. Но кромѣ ея трудности она превосходитъ первую арію Констанціи по идеѣ и разработанности. Ея мотивъ полонъ оригинальности и силы, а декламація особенно энергическая. Вокальная ея часть немного устарѣла, но въ ней все таки есть много пассажей не лишенныхъ изящества. Особенно эффектно ея окончаніе, — это бурный потокъ, который въ состояніи поднять своихъ слушателей до безумнаго восторга если только пѣвица съумѣетъ не переводя духъ сдѣлать гигантскую руладу, два раза повторяемую въ униссонъ съ оркестромъ и выразить сильный подъемъ героизма. Окончаніе грандіозное!

Есть пьесы оперной музыки, въ которыхъ трудно отдѣлать музыку отъ дѣйствія, не уничтоживъ ея прелести. Таковы вакхическій дуэтъ Осмина и Педрилло, во время котораго необходимо слѣдить за дѣйствіемъ, чтобы хорошо слышать дуэтъ. Надо непременно видѣть эти двѣ фигуры, сидяція по турецки на полу — противнаго Осмина и хитраго Педрилло сдѣлавшихся друзьями. Первый осторожно втягиваетъ въ себя букетъ запрещеннаго напитка и бросаетъ на товарища, который старается подѣйствовать на него своимъ примѣромъ, взгляды полные не осывшаго еще гнѣва, недовѣрія и жадности. Онъ серьезно спрашиваетъ себя: будетъ-ли Аллахъ свидѣтелемъ того, къ чему его склоняютъ; но не устоявши противъ искушенія, онъ пьетъ залпомъ, останавливаясь только для того чтобы вновь наполнить свой стаканъ. Затѣмъ, осушивъ бутылку, онъ присоединяется къ пѣнію въ веселомъ припѣвѣ: *Vivat Bachus, Bachus lebe, Bachus war ein braver Mann* который исполняется подъ аккомпанементъ янычарской музыки. При хорошемъ исполненіи эта музыка способна развеселить Тимона Афинскаго, но какъ сказано мною выше, музыкальный и драматическій эффекты здѣсь неразрывны.

Мы приближаемся къ капитальному мѣсту оперы, къ квартету, который заключаетъ собою второй актъ и открываетъ серію тѣхъ чудныхъ *morceaux d'ensemble* Моцарта, гдѣ дѣйствіе не прекращается, дѣйствующія лица сохраняютъ, каждое, свою индивидуальность, гдѣ характеры одновременно вырисовываются на основаніи тѣхъ же аккордовъ, гдѣ музыка, соединяя въ себѣ мощь поэзіи и пластическихъ искусствъ, движеніе и группировку, послѣдовательность и одновременность, становится самой полной и правдивой формой лирической драмы въ частности и, смѣемъ думать, драмы вообще. Музыкальный хоръ по сравненію съ пѣмыми фигурантами трагедіи намъ уже далъ право доказывать, что въ оперѣ бываетъ больше правды чѣмъ въ разговорной драмѣ. Въ квартетѣ «Похищенія» мы находимъ второе подтвержденіе того же. Что можетъ быть въ комедіи холоднѣе и противуестественнѣе этого сугубаго хода дѣйствія, параллельно развивающагося въ симметрическихъ діалогахъ, гдѣ по очереди разговариваютъ двѣ пары влюбленныхъ или спорящихъ между собою лицъ, при чемъ каждая изъ этихъ паръ выжидаетъ реплики чтобы во время вставить свое слово. Обыкновенно, чѣмъ больше авторъ старается вложить ума въ такія сцены, тѣмъ онѣ бываютъ противнѣе. Но нашъ квартетъ, построенный на такомъ же положеніи, не производитъ подобнаго впечатлѣнія на любителей музыки. А почему? Потому что Моцартъ остерегся ввести симетрію въ діалогъ, которая совершенно убиваетъ иллюзію, по которой писатель избѣгать не можетъ. У него Бельмонтъ и Констанція поютъ чудныя вещи, не заботясь о томъ, что дѣлаютъ ихъ слуги, а тѣ въ свою очередь не интересуются ни мало тѣмъ что дѣлаютъ ихъ господа. Въ музыкѣ всѣ могутъ говорить сразу и каждый по своему какъ это было бы въ дѣйствительности при подобномъ положеніи. Прибавьте къ этому, что раздвоенность лирическаго дѣйствія вмѣсто того чтобы разсѣять слушателя или поработить все его вниманіе этому двойному труду всегда приводитъ его къ единству самой прелестію ансамбля. Говорить объ этой прелести, независимой отъ драмы и превышающей ее, мнѣ не приходится. Замѣчательно однако, что чѣмъ далѣе фиктивные данныя — эти основы всякаго подражательнаго искусства — удаляются отъ реализма, тѣмъ скорѣе онѣ достигаютъ идеала правды; чѣмъ полнѣе иллюзія, тѣмъ больше получается удовольствія. По вернемся къ квартету.

Какъ сценическое положеніе переходитъ здѣсь цѣлый рядъ другъ отъ друга отличныхъ фазисовъ, такъ и музыка дѣлится на нѣсколько частей совершенно отличныхъ по характеру, ритму, темпу и тону и потому изображаетъ собою нѣчто въ родѣ финала въ маломъ видѣ. Прежде всего

радость свиданія звучить въ пылкомъ и страстномъ *Allegro*. Когда пыль слегка утихъ, у мужчинъ пробуждается сомнѣніе, печальное, но весьма естественное по самому положенію дѣль. Возможно ли чтобы Констанція и Блонда, обѣ красивыя и молодыя, такъ долго бывшія плѣнницами въ Турціи могли избѣгнуть турецкаго закона? Господинъ затрогиваетъ эту деликатную тему, дрожа отъ волненія. *Man sagt, doch zürne nicht*; онъ колеблется, вздыхаетъ и останавливается на каждой фразѣ. Слуга дѣйствуетъ рѣшительнѣе. Здѣсь композиторъ нашель случай показать свое искусство въ измышленіи одновременныхъ, но контрастирующихъ мелодій, которыя онъ доведетъ до *pes plus ultra* совершенства въ партитурѣ *Донъ-Жуана*. Педрилло какъ противоположность Бельмонта и Блонда какъ противоположность Констанціи были первымъ опытомъ его въ этомъ родѣ мелодій. Оба любовника одновременно спрашиваютъ обѣ одномъ и томъ же, но Бельмонтъ въ деликатныхъ выраженіяхъ, а Педрилло — грубо; эта разница въ рѣчи для музыканта равносильна разницѣ въ чувствѣ. Сколько очарованія и благородства въ мелодіи перваго тенора: *Ich will, doch zürne nicht* и какая грубая пошловатость въ декламаціи втораго голоса съ его комичными знаками вопроса. Тотъ же контрастъ замѣчается и между женщинами. Констанція огорчена; Блонда отвѣчаетъ пощечиной своему возлюбленному и это удовлетворяетъ и его и ее. Тѣмъ не менѣе обѣ женщины повидимому чувствуютъ себя очень обиженными. Мужчины поздравляютъ себя при видѣ ихъ гнѣва, который гарантируетъ имъ вѣрность ихъ любовницъ; они такъ думаютъ по крайней мѣрѣ, бѣдняги. Это образуетъ двойное *a parte*, всѣ четыре голоса соединяются въ A-dur. Andante, $\frac{6}{8}$. Чудная мелодія окрашенная оттѣнкомъ сентиментальнаго кокетства и притворнаго лукавства; выборъ аккордовъ прелестный. Побитые и очень довольные этимъ, мужчины умоляютъ о прощеніи. Дамы по обыкновенію, немного упрямятся, въ особенности Блонда, которая продолжаетъ ссориться въ $\frac{12}{8}$ между тѣмъ какъ всѣ остальные поютъ въ $\frac{4}{4}$, у примадонны слышатся уже только нѣжные упреки, предвѣстники полной амнистіи. Прощеніе наконецъ нисходитъ на виновныхъ въ торжественныхъ половинныхъ нотахъ, послѣ чего происходитъ обмѣнъ примирительныхъ поцѣлуевъ. *Allegro*, полное движенія и огня заканчиваетъ номеръ въ томъ же тонѣ въ какомъ онъ начался. Что это за квартетъ! Изумительный по технику, изумительный по наблюдательности и по игрѣ страстей; построенный во всѣхъ своихъ частяхъ съ необычайнымъ знаніемъ сценическаго эффекта, съ діалогами, полными граціи и естественности; полный ума, веселости, оживленія и лукавства, квартетъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ возвѣщаетъ появленіе музыкальнаго Моцера. Это образцовое произведеніе музыканта и скажемъ также — либреттиста.

Послѣдній актъ самый короткій, но не менѣе красивый изъ трехъ. Почти всѣ его номера принадлежать къ избраннымъ мѣстамъ оперы. Онъ начинается съ аріи Бельмонта: *Ich baue ganz auf deine Stärke*, не уступающей ни по мелодіи, ни по выразительности аріи перваго акта въ *la* мажорѣ, но превосходящей ее по своему блеску. Черезъ нѣсколько часовъ онъ на своемъ кораблѣ увезетъ свою Констанцію далеко отъ варварской страны и навсегда сдѣлается счастливѣйшимъ изъ смертныхъ. Чувства страха и надежды смѣнились слѣпою увѣренностью въ успѣхѣхъ предпріятія и преждевременною радостью. Флейты, кларнеты, фаготы излагаютъ въ *mi* бемоль мажорѣ торжествующую тему, которая медленно подвигается впередъ на ритмѣ $\frac{4}{4}$ отмѣчаемомъ скрипками. Какою страстью и счастьемъ дышетъ это пѣніе; проникая въ душу оно навсегда оставляетъ неизгладимое впечатлѣніе. Всѣ диссонансы; всѣ декламаціонные эффекты, всѣ минорные аккорды изгнаны изъ этого номера. Ничего кромѣ мелодіи, которая течетъ широкой и прозрачной струей среди вокальных періодовъ и изящныхъ пассажей, выдвигающихъ достоинства пѣвца и актера, и изливаетъ свой избытокъ въ оркестръ. Вотъ доказательства, что хорошій выборъ и умѣстное употребленіе руладъ содѣйствуютъ выразительности не менѣе самаго *cantabile*. Съ этой аріей можно поставить наравнѣ только: «*Il mie tesoro*», этотъ перлъ всѣхъ теноровыхъ арій — старыхъ и новыхъ.

Но надо торопиться; ночь ужъ давно наступила, а дамы все еще не являются. Чтобы дать имъ знать о своемъ присутствіи, Педрилло, взявъ гитару, поетъ романсъ, въ которомъ говорится о молодой дѣвушкѣ, оставшейся въ плѣну у невѣрныхъ и освобожденной храбрымъ рыцаремъ, пришедшемъ издалека. Моцартъ отлично понялъ что надо было придать совершенно особенный характеръ этому романсу въ виду исключительнаго положенія дѣйствующихъ лицъ, поздней ночи и

оттѣнка архаизма въ сюжетѣ романа. Онъ раздѣлитъ куплетъ на три музыкальныя фразы, которымъ предшествуетъ ритурнель въ *pizzicato*, изображающемъ звукъ гитары. Ритурнель начинается въ *си* миноръ и переходитъ въ *ре*, его параллельный мажоръ; первая фраза говорится въ томъ же тонѣ и оканчивается на квинтѣ *ла*; вторая — буквальное повтореніе первой въ *до* мажоръ оканчивается квинтой *солъ*. Третья фигура совершенно неожиданно поворачиваетъ въ *фа* діезъ миноръ, тонику, сейчасъ же измѣняющуюся въ доминанту первоначальнаго тона, посредствомъ котораго она возвращается къ ритурнели. Это странное построеніе ритмическое и модуляціонное лишаетъ романсъ финальной каденціи и придаетъ ея тональности неясность и колебаніе. Въ ней нѣтъ заключенія вакъ и въ нашей русской народной пѣснѣ, также оканчивающейся на квинтѣ тоники, а значить не имѣющей конца. Это невольно переноситъ васъ во времена старинныхъ легендъ и балладъ, и вамъ кажется что передъ вами проносится одна изъ дѣйствительныхъ мелодій того времени. Но это обращеніе къ далекому прошлому, подернутому туманомъ вѣковъ нисколько не лишаетъ романсъ соответствія съ данной обстановкой. Его аккорды идутъ теряясь одинъ въ другомъ какъ исчезаютъ изъ глазъ предметы посреди мрака; его кантилена точно внушаетъ вамъ молчаніе и таинственность; его ритмъ выдаетъ безпокойство пѣвца и его слушателей. Дивно! *far di meglio non si puo*.

Осминъ, замѣчательно скоро протрезвившись, рысьюмъ взглядомъ слѣдитъ за движеніями обоихъ товарищей. Въ одно мгновеніе ока они схвачены и связаны; смерть ихъ неминуема: турецкое правосудіе не дремлетъ. Когда-жъ какъ не теперь слѣдуетъ Осмину нѣтъ. *Ha! wie will ich triumphiren, wenn sie euch zum Richtplatz führen, und die Hälsner schnüren zu*. Вотъ онъ — крикъ сердца, вотъ натура, взятая живьемъ на мѣстѣ. Всѣ эпизоды аріи приводятъ къ милой темѣ: *Ha! wie will ich triumphiren*, безпрестанно повторяемой и неизмѣнно сопровождаемой *flauto piccolo*, которая высвистываетъ ее на верхней октавѣ. Осминъ самъ не свой. Отъ радости онъ предается самымъ шаловливымъ капризамъ. Повторяемые скачки на октавѣ по нисходящимъ ступенямъ, рулады или вокальные прыжки, имѣющіе грацію скачущей коровы, взрывъ большихъ нотъ, на *ре* контрабаса, выдержанномъ въ теченіи восьми тактовъ и этотъ колоссальный звукъ съ мощью офикленда¹¹⁸ господствуетъ подъ несмолкаемою игрой оркестра. Радостный Осминъ мысленно ужъ предвкушаетъ то угощеніе, которое онъ готовитъ коршунамъ и себѣ. *Ha! wie will ich triumphiren*, восклицаетъ онъ въ послѣдній разъ и тема, начавшая и наполнявшая арію служить ей и заключеніемъ. Никто не слыхалъ подобнаго заключенія, такого ядовитаго звукоподраженія гдѣ слова *Schnüren* повторяются такимъ образомъ, чтобы подражать насколько возможно давленію: *Schnüren, Schnüren zu, Schnüren, Schnüren, Schnüren Schnüren*, и т. д. И т. д. Отвратительно! Кого предпочесть, Осмина гнѣвнаго или Осмина счастливѣйшаго изъ смертныхъ, какимъ считать себя Бельмонтъ за минуту передъ этимъ. Я предпочитаю перваго; но это дѣло вкуса. Тотъ и другой вполне созданія Моцарта, доставившаго либреттисту Стефани канву обѣихъ аріи, обоихъ дуэтовъ и тріо. Въ либретто Бретцнера у Осмина только одна пѣсенка втораго акта.

Бельмонтъ и Констанція готовятся къ смерти. Это положеніе столько разъ разрабатывалось драматическими композиторами, что сдѣлалось уже общимъ мѣстомъ въ *opera seria*. Моцартъ обновилъ его, придавъ ему окраску, которой оно не имѣло еще никогда подъ перомъ другихъ композиторовъ. Умереть вмѣстѣ для двухъ вѣрныхъ и чистыхъ духовъ любовниковъ — это скрѣпить тѣснѣ узы, связывавшія ихъ на землѣ. Вотъ музыкальный смыслъ дуэта. Такъ что здѣсь нѣтъ ни мрачнаго *Adagio*, ни патетическаго *Agitato*, ни раздирающихъ криковъ, ни нагроможденія аккордовъ уменьшенной септимы, ни вокальнаго отчаянія, ни отчаянія инструментальнаго. Есть только божественное пѣніе, пѣніе замогильное, если можно такъ выразиться, доставляющее душѣ ощущенія невыразимаго счастья и убѣжденіе въ своемъ безсмертіи. *Mit dem Geliebten sterben ist seeliges Entzücken*. Но этому *Allegro* предшествуетъ речитативъ и *Andante*, гдѣ молодые люди отдають дань слабости человѣческой. Бельмонтъ обвиняетъ себя въ смерти Констанціи, а Констанція, поднявшись наконецъ всей до высоты лиризма своей роли, упрекаетъ себя въ томъ, что она погубила Бельмонта; діалогъ божественный! Ихъ храбрость, на минуту ослабѣвшая, снова

¹¹⁸ Можно по этому судить, каковъ былъ голосъ у Фишера.

крѣпнеть; они начинаютъ смотрѣть на предстоящую имъ смерть какъ на бракъ въ вѣчности и голоса ихъ соединяются въ гимнъ утѣшенія и надежды, подготовляющій постепенно къ восторженному *Allegro*. Слезы выступаютъ на глазахъ у самыхъ зачерствѣлыхъ слушателей.

Во всемъ мѣрѣ сущность любви одна и та же; и цѣль любви вездѣ одна и та же. То, что придаетъ ей такой многосложный характеръ и такіе разнообразныя оттѣнки, смотря по языку, на которомъ говорятъ и по мѣсту гдѣ живутъ, то посредствомъ чего она влѣдряется во всѣ сферы искусства, надъ которыми она господствуетъ, — это тотъ путь, который пробѣгаетъ воображеніе прежде чѣмъ достигнуть цѣли. Разъ что цѣль уже достигнута, любовь вездѣ будетъ одинакова и съ той поры она становится непронизводительною для драматурга и музыканта, кромѣ исключительныхъ случаевъ, выводящихъ ее изъ состоянія покоя. нѣтъ народа, у котораго страсть любви, т. е. счастье въ ожиданіе связывало бы съ представленіемъ о женитьбѣ большее число поэтическихъ и романтическихъ идей, чѣмъ у нѣмцевъ. У нихъ любовь стремится переступить предѣлы существованія, парить въ надзвѣздномъ мѣрѣ, погружаться въ бездны сентиментальной метафизики. Если картина любви съ этимъ нѣмецкимъ отпечаткомъ не всегда нравится иностранцамъ въ литературныхъ произведеніяхъ, если герои Августа Лафонтена намъ представляются утрированными и немного смѣшными, то правдивое выраженіе того же чувства всегда будетъ очаровательно для всѣхъ въ музыкѣ, потому что послѣдняя влагаетъ вамъ это чувство прямо въ душу, вмѣсто того чтобы описывать вамъ его на такомъ-то языкѣ, во вкусѣ, такихъ-то читателей. Бельмонтъ во всей своей партіи и Констанція в дуэтѣ — нѣмецкіе любовники, существа, полныя экзальтаціи и поэзіи. Они выражаютъ любовь такъ какъ понимаютъ и чувствовали ее тогда Моцартъ; но подобно всѣмъ Зигвартамъ и Вертерамъ, испытавшимъ уже женитьбу и нашъ герой долженъ былъ сойти съ платоническихъ высотъ, вернуться отъ звѣздъ къ землѣ и познакомиться съ другой любовью, единственною, которую признавалъ Бюффонъ, этотъ великій кощунъ. Альмавива и Донъ-Жуанъ сильно объ этомъ свидѣлствуютъ; но пока дѣло идетъ о «Похищеніи».

Обязательная развязка комической оперы требовала отъ Селима милосердія, какъ добродѣтели и какъ неизбѣжной обязанности; всѣ прощены и всѣ воспѣваютъ пашу въ водевильномъ финалѣ по методѣ, которую Гиллеръ и Штандфусъ, эти первые фабриканты нѣмецкихъ оперъ, перенесли на свою родную почву. Водевильная арія очень мила, очень пѣвуча и напоминаетъ французскую музыку болѣе чѣмъ какое либо другое произведеніе Моцарта. Каждый куплетъ повторяется хоромъ. Когда приходитъ очередь Осмина, сразу видно, что эта европейская мелодія не приходится по его горлу и совершенно расходится съ словами: *Verbrennen sollte man die Hunde*, и т. д. Къ чорту водевиль, и вдругъ, мы слышимъ... что же? Неистовую музыку *Presto: Erst geköpft, dann gehangen* съ ея буквальнымъ текстомъ и грохотомъ турецкихъ инструментовъ. Совершенно такъ же птица, неохотно насвистывающая урокъ чижа, отъ нетерпѣнія впадаетъ въ свои природныя гаммы. Я не хочу этимъ сказать, что перья Осмина напоминаютъ перья канарейки.

Въ оперѣ два хора, одинъ въ срединѣ перваго акта, а другой заключаетъ пьесу. Они сочинены во вкусѣ, который можно было бы назвать азіатскимъ, если бы люди востока имѣли въ музыкѣ хоть какой нибудь вкусъ; я говорю о музыкѣ какъ объ искусствѣ, у нихъ не существующей. Конечно, ни Персіане, ни Турки не узнали бы себя въ этихъ хорахъ янычаръ; но мы, европейцы, мы ихъ отлично узнаемъ, тогда какъ на мѣсто этой музыки, имъ непонятной, настоящія турецкія и персидскія мелодіи намъ бы ничего не говорили, не изображали и не выражали бы ничего по той простой причинѣ, что онѣ не имѣютъ никакого музыкальнаго смысла, который былъ бы имъ присущъ и что онѣ могутъ только производить впечатлѣніе національныхъ напѣвовъ. Я говорю по опыту. Да, много и очень много искусства понадобилось, чтобы воспроизвести искусство варварства, соотвѣтствующее варварству умственному, чтобы создать музыкальную аналогію, ясно отражающую всѣ поэтическія краски, въ которыхъ намъ представляется востокъ. Будучи по существу своему идеальна, картина такого рода не можетъ обойтись безъ нѣсколькихъ общихъ чертъ, взятыхъ изъ реальной жизни, которая здѣсь изображена музыкою въ первобытномъ состояніи. Вотъ почему Моцартъ ввелъ въ свое произведеніе частые и продолжительные униссоны и нѣкоторыя изъ самыхъ характерныхъ модуляцій примитивнаго пѣнія; миноръ и мажоръ въ нихъ постоянно чередуются съ какою-то дикою радостью и весельемъ, граничащими съ меланхоліей, что

именно свойственно Востоку. Странныя и чудовищныя фразы разбросаны тамъ и сямъ какъ бы для того чтобы сбить съ толку ухо и увлечь воображеніе далеко за предѣлы европейской сферы. Это вполне удалось композитору. Блестящая инструментовка много способствуетъ эффекту этихъ хоровъ, которые въ своемъ родѣ то-же, что комизмъ оперы въ своемъ; они неподражаемы. Къ характеру въ высшей степени грандіозному, къ самой изумительной оригинальности, къ наивысшей правдѣ аналогін, въ нихъ присоединяется все очарованіе какое можетъ дать искусство примитивнымъ мелодіямъ, идеализируя ихъ форму, обогащая ихъ природную бѣдность пріемами гармоніи и блескомъ инструментовки. Наши русскія мелодіи, которыя слушаются съ такимъ удовольствіемъ не только нами но и иностранцами — на фортепіано, на сценѣ или на эстрадѣ, или въ исполненіи хорошаго хора, какъ напр. цыганскаго въ Москвѣ, гдѣ ему платятъ до 500 р. въ вечеръ, — или варьируемые какимъ нибудь виртуозомъ инструменталистомъ, эти пѣсни именно та музыка идеальная и правдивая, о которой я говорю. Выраженіе нашей національности проявляется именно въ ней, а не въ варварскихъ завываніяхъ, которыя вы услышите въ какомъ нибудь деревенскомъ захолустьѣ, въ день престольнаго праздника¹¹⁹.

Увертюра «Похищенія» имѣетъ тотъ же азіатскій отбѣнокъ, но значительно смягченный и измѣненный. Ея отношенія къ пьесѣ ограничиваются указаніемъ мѣста дѣйствія. Andante, безъ котораго можно было-бы на мой взглядъ обойтись, разсѣкаетъ ее въ серединѣ и возвращается въ мажорѣ къ первой каватинѣ Бельмонта. Моцартъ не боялся чтобы засыпали слушая его увертюру. О нѣтъ; она, напротивъ, кажется создана для того чтобы будить опернаго спеціалиста по части сна. Турецкій барабанъ, пикколо, треугольникъ, литавры, весь этотъ турецкій арсеналь усиливаетъ двойную фалангу полного оркестра, снаряженнаго по военному трубами и литаврами. Недостають только тромбоновъ. Легко и весело бѣжитъ и скачетъ Presto изъ тона въ тонъ, не покидая своихъ темъ, изъ которыхъ одніѣ звучатъ какъ радостное ура, а другіе модулируютъ мимоходомъ вздохи нѣги и любви. Далекое, и очень далеко увертюрѣ «Похищенія» до увертюры: Фигаро, Донъ-Жуана, Тита и Волшебной флейты, въ этомъ нѣтъ сомнѣнья. Но какова она есть, въ ней остается еще столько свѣжести, ея движенія такія открытыя, веселыя, видъ ея такой забавный, но безъ притязательности, что мы не хотимъ согласиться чтобы она больше была похожа на своихъ младшихъ сестеръ. Будь она поученіе, она потеряла бы свое антисонливое свойство, которое ее рекомендуетъ дилетгантамъ всѣхъ сортовъ.

Можетъ быть въ этомъ разборѣ проглядываетъ моя всегдашняя слабость къ «Похищенію». Произведенія, съ которыми связаны счастливыя воспоминанія молодости, сохраняютъ особое право на любовь въ зрѣломъ возрастѣ. Во всякомъ случаѣ я остерегался этого невольнаго пристрастія; здѣсь какъ и вездѣ я старался отличить то, что мнѣ лично нравится по какимъ нибудь личнымъ причинамъ, отъ того, что должно нравиться всѣмъ въ силу общихъ законовъ истиннаго и прекраснаго. Отличіе большой важности, забываемое любовниками и критиками. Неужели оно такъ невозможно? Развѣ не можетъ художникъ предпочитать лицо своей возлюбленной всякому другому лицу и все таки признавать, что существуютъ болѣе прекрасныя. Отчего же музыканту не дѣлать подобнаго различія въ сферѣ своего искусства. Установивъ это, мы можемъ безъ всякой иллюзіи сказать, что сюжетъ «Похищенія» очень удачно выбранъ относительно всего большаго репертуара комическихъ оперъ, что интрига въ немъ ведена хорошо, характеры превосходно очерчены и что все вмѣстѣ дало композитору счастливую смѣсь чувствительныхъ сценъ съ шутливыми. Что касается партитуры, то надо сказать правду: она скроена не такъ искусно какъ могла бы быть. Она даетъ слишкомъ много мѣста діалогу. Послѣдующія оперы Моцарта богаче музыкой и нѣкоторыя изъ нихъ болѣе разработаны. Намъ кажется однако что «Похищеніе» возмѣщаетъ этотъ неоспоримый недостатокъ прелестью своихъ теноровыхъ арій, силой и оригинальностью басовыхъ арій, свѣжестью вдохновенія, избыткомъ силъ и той степенью комизма, которую не находишь ни въ одной изъ другихъ оперъ нашего героя, за исключеніемъ развѣ той, въ

¹¹⁹ Многіе обороты мелодіи и модуляціи въ *Похищеніи* заставляютъ меня предполагать, что Моцартъ знакомъ былъ съ нашей народной музыкой. Онъ часто бывалъ въ Вѣнѣ у князя Голицына, безъ сомнѣнія большаго меломана и быть можетъ хорошаго музыканта. Очень вѣроятно, что онъ слышалъ тамъ наши пѣсни.

которой всѣ музыкальныя выраженія доведены до высшихъ предѣловъ мощи. *Идоменей* и *Титъ Фигаро* и *Così fan tutte* во многомъ имѣють соотвѣтствіе. *Донъ-Жуанъ* соотвѣтствуетъ всей суммѣ лирико-драматическаго искусства. «*Похищеніе*» вылилось въ исключительной формѣ; *Волшебная флейта* также.

Конецъ второй части.



A. Oulibich

Гравировано и печатано въ нотопечатниѣ П. Юргенсо

НОВАЯ БІОГРАФІЯ МОЦАРТА

А. Д. УЛЫБЫШЕВА.

Переводъ

Зинаиды Ларошъ.

Съ портретомъ УЛЫБЫШЕВА.

Томъ III.

Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона.

С.-Петербургъ у И. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

Рига у В. Гольтца и К°.

1892.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ. Колпачный пер., соб. д.

НОВАЯ БІОГРАФІЯ

МОЦАРТА.

А. Д. УЛЫБЫШЕВА.

СКРИПИЧНЫЕ КВАРТЕТЫ ПОСВЯЩЕННЫЕ ГАЙДНУ.

Часто приходится слышать и читать, что написать квартетъ очень трудно, что квартетъ есть пробный камень знаній композитора. Это положеніе не нуждается въ доказательствахъ для музыкантовъ образованныхъ; но оно не имѣетъ той же очевидности для образованныхъ неудовлетворительно; а въ большинствѣ публики оно должно даже вызвать возраженія. Почему бы композитору, способному соединить двадцать голосовъ, вокальныхъ или инструментальныхъ въ оркестровомъ произведеніи, не справиться съ четырьмя партіями въ квартетѣ? Отвѣчать на этотъ вопросъ значило бы объяснять необходимыя условія сочиненія этого рода; единственнымъ же средствомъ объяснить ихъ будетъ показать, какимъ образомъ Моцартъ выполнилъ эти условія.

Прежде всего важно точно опредѣлить смыслъ, въ которомъ мы будемъ понимать слово «квартетъ», такъ какъ это слово имѣетъ нѣсколько совершенно различныхъ и иногда совсѣмъ неподходящихъ значеній. Такъ въ оперѣ квартетомъ называется — соединеніе четырехъ вокальныхъ партій, исполняемыхъ пѣвцами, не считая нѣсколькихъ оркестровыхъ. Точно такъ же это названіе присвоено сочиненію для фортепіано и трехъ другихъ инструментовъ. Между тѣмъ, фортепіано само исполняетъ три-четыре голоса, слѣдовательно получится не квартетъ, но сочиненіе съ большимъ количествомъ голосовъ. Итакъ, выскажемъ азбучную истину: настоящій квартетъ не можетъ никогда имѣть болѣе четырехъ партій. Достаточно ли этого, чтобы упрочить квартетъ въ роли независимаго, самостоятельнаго рода сочиненія? Посмотримъ: вы поручаете мелодію преобладающему голосу и выполняете аккорды тремя остальными. Тогда получится арія, пѣсня, какая-нибудь мелодія, фантазія, варіаціи или что иное, аккомпанируемое тремя инструментами. Вы распредѣлите мелодію такимъ образомъ, чтобы каждая изъ партій выдвигалась и ступшеывалась поочередно; тогда получится *concerto grosso*, или концертантная симфонія въ миниатюрѣ. Но вы знаете кое-что и получше этого; вы умѣете изображать страсти. Подъ творческимъ дыханіемъ вашего генія, любовь и ненависть, радость или отчаяніе одушевятъ четыре звучащіе куски дерева. Скрипка будетъ испускать трагическіе вопли, альтъ глухо вздыхать, віолончель подниметъ къ небу орошенные слезами глаза. Превосходно! Тогда передъ нами будетъ инструментальный драматическій квартетъ¹²⁰, то-есть опера безъ дѣйствія, безъ словъ, безъ пѣвцовъ и безъ оркестра, другими словами у насъ будетъ лягушка, которая надувается чтобы поравняться съ воломъ. При всѣхъ подобныхъ приѣмахъ получается только замѣна человѣческаго голоса инструментомъ, или концертная музыка въ уменьшенномъ масштабѣ, или очень несовершенный суррогатъ театральной музыки, слѣдовательно второстепенный родъ сочиненія, подкладка, которую можно принять за неимѣніемъ лучшаго. Но истинный квартетъ долженъ составлять опредѣленную и независимую отрасль высокой инструментальной музыки; онъ долженъ существовать самъ по себѣ и самимъ собой, а не для замѣны чего-либо лучшаго и болѣе полного. Положительно, квартетъ, какъ мы его понимаемъ, невозможенъ въ предѣлахъ мелодическаго стиля, гдѣ второстепенная роль была бы его удѣломъ во всѣхъ отношеніяхъ. Нельзя въ квартетѣ обойтись безъ стиля тематическаго и фугированнаго. Вотъ первая трудность, которая остановила бы не одного знаменитаго драматическаго композитора, безъ труда пишущаго обширнѣйшія партитуры. Правда, хорошіе контрапунктисты существовали всегда въ большемъ или меньшемъ числѣ. Но достаточно-ли быть таковымъ для того, чтобы написать хорошій квартетъ? Мы этого не думаемъ. Въ системѣ композиціи, основанной Гайдномъ и Моцартомъ, выразительная мелодія неразрывно соединена съ контрапунктомъ; теперь нѣтъ такой науки, которая имѣла бы право исключить изъ музыки ея душу, пѣніе. Итакъ, чтобы написать квартетъ, надо умѣть пѣть, такъ же хорошо какъ въ оперѣ и въ то же время совсѣмъ иначе, что составляетъ вторую трудность, еще большую, чѣмъ первая.

¹²⁰ Случалось, что скрипичные квартеты появлялись подъ такимъ названіемъ.

До сихъ поръ мы только прилагали къ квартету общія условія чистой музыки; но существуютъ и частныя правила, не менѣе важныя и еще болѣе трудныя, безъ которыхъ, повидимому существованіе квартета, какъ самостоятельнаго рода сочиненія, невозможно. Чѣмъ можно отличить его отъ квинтета, секстета, септета и оркестровой симфоніи? Количествомъ инструментовъ, вы скажете. Но если бы различіе не шло далѣе, то квартетъ былъ бы замѣной симфоніи и всякаго инструментальнаго сочиненія съ большимъ количествомъ партій, подобно тому, какъ въ другихъ случаяхъ мы видѣли, что онъ можетъ замѣнить концертную и театральную музыку. На какихъ же правахъ упрочимъ мы его независимость? Вотъ въ чемъ они заключаются.

Между музыкальными идеями и матеріальными условіями, необходимыми для самаго выгоднаго ихъ исполненія и выраженія, существуетъ естественное отношеніе, которое знатоки легко схватываютъ. Одна идея находитъ удовлетворительное выраженіе на клавишахъ фортепіано или на гитарѣ; болѣе сильная звучность испортила бы ее. Другая идея требуетъ соединенныхъ силъ хора и оркестра. Четырехъ сотъ музыкантовъ, тысячи, если хотите, не показалось бы слишкомъ много для исполненія *Аллилуйя* Генделя или финала первой части *Сотворенія міра*. Вообще, чѣмъ положительнѣе будутъ выражены идеи композитора, тѣмъ болѣе онѣ будутъ двигать энергичными и страстными чувствами, тѣмъ болѣе онѣ будутъ воспроизводить всякій образъ, доступный опредѣленію, и тѣмъ менѣе онѣ будутъ въ состояніи обойтись безъ матеріальнаго содѣйствія, которое мелодія и гармонія находятъ въ количествѣ инструментовъ и въ разнообразіи ихъ звуковъ; такъ какъ тоническая сила исполненія всегда должна быть пропорціональна идеѣ, какъ интонація ораторской рѣчи смыслу словъ. Изъ этого слѣдуетъ, что мотивы, наиболѣе приближающіеся къ характеру музыки драматической, болѣе всего соотвѣтствуютъ увертюрѣ и симфоніи, и что для поддержки логическаго соотношенія между идеями и средствами исполненія, композиторъ долженъ удалиться отъ вышеупомянутаго характера по мѣрѣ уменьшенія матеріальныхъ или звуковыхъ средствъ; такимъ образомъ инструментальный септетъ или секстетъ будетъ менѣе положителенъ, чѣмъ симфонія, квинтетъ же менѣе, чѣмъ секстетъ. Въ силу такой постепенности, квартетъ, который есть музыкальная мысль, выраженная въ простѣйшей формѣ и ограниченная строжайшей необходимостью въ отношеніи матеріальнаго эффекта, квартетъ дѣлается не замѣстителемъ симфоніи, но сочиненіемъ, наиболѣе ей противоположнымъ по психологическимъ цѣлямъ. Квартетъ, говоримъ мы, есть мысль музыканта, доведенная до простѣйшаго ея выраженія. Когда мы имѣемъ не четыре партіи, но менѣе, то аккорды наполнить нечѣмъ, если мы не хотимъ прибѣгать къ арпеджіямъ и двойной струнѣ, которые неудовлетворительны въ стилѣ мелодическомъ и почти ничтожны въ фугированномъ. Скрипичные дуэты и тріо не составляютъ отдѣльнаго рода; они бываютъ прекрасны, я знаю, ни такъ какъ прибавленіе къ нимъ одной или двухъ партій, то есть полная гармонія, сдѣлала бы ихъ еще лучше, то въ нихъ можно видѣть вынужденный, за неимѣніемъ лучшаго, репертуаръ любителей, сошедшихся въ числѣ недостаточномъ для составленія квартета.

Итакъ выборъ идей составляетъ главное и труднѣйшее въ занимающемъ насъ отдѣлѣ сочиненій. Изгнать изъ своего труда всѣ драматическія выраженія, тѣ именно, которыя имѣютъ наиболѣе власти надъ душой слушателя, отвергнуть мишуру концертнаго блеска, пѣть такъ, чтобы никогда не напоминать о пѣвцѣ, работать только надъ темами, психологическій характеръ которыхъ наименѣе поддается опредѣленію какъ наиболѣе отвлеченный (ибо таковыя надо избирать по нашей теоріи), и все-таки глубоко заинтересовать насъ произведеніемъ, удовлетворить насъ до того, чтобы мы не могли желать ничего лучшаго, ни для самой музыки, ни для средствъ исполненія — вотъ задача, разрѣшить которую призванъ авторъ квартета. Болѣе чѣмъ гдѣ-либо композиторъ здѣсь предоставленъ собственнымъ силамъ. Ему не остается ни одного вспомогательнаго средства, которыя часто могли бы имѣть самый большой успѣхъ. Что касается увлекательности исполненія, то ея совсѣмъ не бываетъ въ истинномъ квартетѣ, потому что эффектъ музыкальныхъ идей, всегда зависящій отъ комбинаціи цѣлаго, не можетъ и не долженъ чрезчуръ проявляться ни въ какой партіи. Что касается матеріальнаго или акустическаго эффекта, то онъ ограничивается средствами четырехъ однородныхъ инструментовъ.

Независимо отъ слишкомъ положительныхъ и слишкомъ сильныхъ выраженій, слѣдуетъ

еще избѣгать въ квартетѣ множества готовыхъ фразъ, общихъ мѣстъ мелодическихъ и гармоническихъ, общезвѣстныхъ окончаній, шумныхъ заключеній, позволительныхъ въ оперѣ и симфоніи, гдѣ все это терпится и даже иногда производитъ большой эффектъ, при помощи матеріальныхъ результатовъ. Что такое, напримѣръ, возбуждавшее столько удивленія *Fiat lux* въ *Сотвореніи міра* Гайдна? просто аккордъ *do major*, взятый *fortissimo* всѣми голосами оркестра. При четырехъ инструментахъ изъ семейства смычковыхъ, это ослѣпительное выраженіе всемірнаго свѣта дало бы не болѣе блеска, чѣмъ тусклый фонарь: вся обаятельность его исчезла бы.

Память остается сказать нѣсколько словъ о техническихъ трудностяхъ квартета. Всѣ квартеты (я подразумѣваю хорошіе) заключаютъ въ себѣ части, написанныя въ мелодическомъ и другія, написанныя въ фугированномъ стилѣ. Наилучшіе изъ нихъ тѣ, въ которыхъ одни и тѣ же мотивы служатъ и мелодіи, и контрапунктическому развитію; они наилучшіе, говоримъ мы, и ихъ труднѣе всего написать, и вотъ почему. Въ фугированныхъ частяхъ этихъ сочиненій, строго тематическихъ, всякая нота имѣетъ двоякое значеніе: она составляетъ интервалъ аккорда, а также способствуетъ рисунку фигуръ и имитаціямъ, какъ въ правильной фугѣ, съ тою разницею, что композиторъ, не работая надъ темами, избранными специально по требованіямъ стиля фуги, вынужденъ подчинить тому же ученому анализу мотивы, составляющіе мелодическія части произведенія, что представляетъ несравненно труднѣйшую задачу. Это внутреннее строеніе квартета поконится на цѣломъ рядѣ музыкальныхъ аналогій, которыя важно признать и точно опредѣлнить.

Для автора квартета дѣло не въ подразумѣваемомъ дѣйствіи, не въ ощущеніи, обусловленномъ внѣшнимъ двигателемъ, нѣ въ какой бы то ни было живописной картинѣ. Не его дѣло дѣйствовать, описывать, повѣствовать, изображать чувственные предметы, что заставило бы музыканта поддѣлываться подъ оперу, подъ драматическую увертюру и программную симфонію; то-есть все это вело бы его къ неизбѣжной второстепенности въ отношеніи другихъ отраслей искусства. Авторъ квартета долженъ отвѣчать единственно и просто какому-нибудь непосредственному настроенію души, какой-нибудь свободной игрѣ воображенія, которое, упражняясь само надъ собой, паритъ въ мечтахъ, имѣя же созданныхъ, въ полной независимости отъ внѣшнихъ предметовъ. Онъ долженъ скорѣе изображать стремленіе или болѣе или менѣе яркое предрасположеніе къ какому-нибудь чувству, чѣмъ выражать вызванное и положительное проявленіе этого чувства. Предположимъ, что вы исходите изъ склонности къ меланхоліи, къ грусти, къ отчаянію, или изъ наклонности къ противоположнымъ чувствамъ, или изъ какой-нибудь другой, избранной вами. Вотъ мотивъ, представляющійся сначала простымъ и одинокимъ, то-есть въ мелодіи. Идея — чувство паритъ: она пробѣгаетъ душевный міръ въ предѣлахъ, изъ которыхъ произошла; она встрѣчаетъ на пути другія темы, которыя становятся главными или дополнительными, смотря по родственности ихъ съ главной идеей, или иногда смотря по силѣ разногласія съ ней, которое, какъ кажется, ставитъ ихъ въ противоположность другъ другу. Послѣ того какъ эти различные взгляды, измѣненія, оттѣнки, толкованія, эпизоды или противорѣчія основныхъ психологическихъ данныхъ послѣдовательно прошли передъ душой, она ихъ собираетъ и сравниваетъ. Съ этой минуты, необходимо прибѣгнуть къ контрапункту. Музыкальное единство утрачиваетъ свою простоту, четыре партіи опредѣляются, онѣ превращаются въ собесѣдниковъ. То онѣ изливаются въ одномъ и томъ же смыслѣ, причемъ каждая приводитъ свои личныя основанія для поддержки общаго чувства, то онѣ спорятъ: двѣ противъ двухъ, три противъ одной или всѣ противъ всѣхъ. Нѣтъ музыки, которая болѣе походила бы на разговоръ, чѣмъ истинный квартетъ; но чтобы придать ему это сходство, необходимъ выборъ идей, которыя вытекаютъ одна изъ другой; нужно, чтобы предметъ разговора былъ вполне понятенъ душѣ, и чтобы въ наиболѣе рѣзкихъ разногласіяхъ мнѣній, слушатель понималъ, что всѣ говорятъ объ одномъ и томъ-же; нужно, чтобы комбинація и анализъ музыкальныхъ мыслей выказывали истины чувства съ такой же послѣдовательностью, точностью и ясностью, какъ здравая діалектика выказываетъ истины ума. Мы уже говорили въ нашемъ введеніи объ удивительномъ сходствѣ, съ которымъ контрапунктическій стиль воспроизводитъ въ области ощущеній логическія формы, управляющія развитіемъ мысли; и въ то же время мы признали, что чѣмъ болѣе музыкальное произведеніе носитъ

характеръ положенія, разбираемаго просто или съ противорѣчіями, поддерживаемаго, отражаемаго и наконецъ доказаннаго, тѣмъ болѣе смыслъ произведенія ускользаетъ отъ словеснаго опредѣленія. Это замѣчаніе особенно относится къ квартету. Болѣе всякаго другаго рода музыки, квартетъ обращается къ мыслящему уму и поэтому-то онъ болѣе всѣхъ требуетъ обусловленнаго выбора темъ, логической послѣдовательности и одинаковой изобрѣтательности мелодической и гармонической для восполненія неизбѣжнаго отсутствія, съ одной стороны, матеріальныхъ эффектовъ, съ другой — сильныхъ и энергическихъ выраженій, на которыя онъ не можетъ и не долженъ заявлять притязаній. Впрочемъ, оговоримся. Конечно, въ квартетахъ Моцарта, посвященныхъ Гайдну, есть нѣсколько энергичныхъ, волнующихъ и до крайности страстныхъ фразъ; но онѣ не образуютъ ни главныхъ темъ, ни общаго характера какого либо изъ этихъ квартетовъ; онѣ проходятъ быстро, какъ порывы блаженства, которые иногда насъ охватываютъ безъ причины, среди самаго покойнаго состоянія, или какъ мгновенныя нравственныя страданія, которыя внезапно сжимаютъ намъ сердце, явившись неизвѣстно откуда. Эти рѣдкіе проблески безпричинной (не основанной на темахъ), страсти могутъ мелькать въ квартетѣ, такъ какъ они мелькаютъ именно въ той психологической области, которую мы уступили его власти.

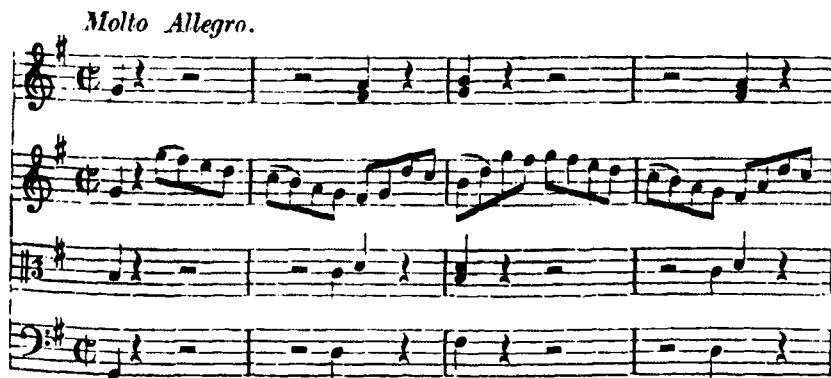
Такова, въ нѣсколькихъ словахъ, теорія квартета, называемаго *разработаннымъ* (*das gearbeitete Quartett*), въ отличіе отъ всѣхъ другихъ инструментальныхъ сочиненій для четырехъ голосовъ. Слава основанія квартета принадлежитъ Гайдну, Моцартъ же довелъ его до высшей степени совершенства, которую только можно себѣ вообразить: этотъ родъ сочиненія, по своимъ условіямъ и сопровождающимъ обстоятельствамъ, становится, какъ всѣмъ признано, пробнымъ камнемъ знанія композитора, любимой музыкой знатоковъ и, напротивъ того, страшнымъ и бичемъ для дамъ, какъ музыкантъ, такъ и не — музыкантъ. Эту теорію мы не сами выдумали; какъ всѣ теоріи искусствъ, заключающія въ себѣ долю истины, наша теорія вытекаетъ непосредственно изъ практики; она была выведена и выдѣлена, одна часть за другой и слово за словомъ, изъ существующихъ образцовъ этого рода, особенно изъ наиболѣе совершенныхъ квартетовъ Моцарта. Мы только провѣрили ее теоретически и попытались соединить систематическія правила, которыя никогда не были бы открыты, если бы имъ не предшествовала практика. И такъ, какъ бы ни были несправедливы наши замѣчанія, намъ будетъ легко доказать превосходство квартетовъ Моцарта надъ другими, не по сравненію красотъ ихъ съ красотами другихъ, которыя могутъ быть и равны, и что насъ нисколько не подвинуло бы впередъ, такъ какъ не существуетъ вѣсовъ, на которыхъ музыкальныя красоты вѣшались бы по фунтамъ или унціямъ; но мы докажемъ это превосходство отрицательнымъ способомъ, показавъ на примѣрахъ, что наиболѣе искусные композиторы иногда, въ нѣкоторыхъ вещахъ, уклонялись отъ основныхъ теоретическихъ условій этого рода сочиненія, нашъ же герой никогда противъ нихъ не погрѣшалъ.

Когда говорятъ о соперникахъ Моцарта въ квартетѣ, называютъ трехъ музыкантовъ, не болѣе: Гайдна, Моцарта, Бетховена! три величайшія имени въ музыкѣ, наиболѣе привычныя для языка и наиболѣе пріятныя для слуха.

Въ прежнее время Гайдна вообще предпочитали Моцарту; теперь общія симпатіи на сторонѣ Бетховена. У Гайдна есть какая-то живость или юморъ, который дѣлаетъ его доступнымъ людямъ посредственнаго ума; онъ любитъ забавляться и смѣяться со своими слушателями, что они въ немъ и дѣлаютъ. Моцартъ замѣняетъ эту пріятную и общительную игривость возвышенностью и глубиной; въ немъ оживаетъ Бахъ, но Бахъ, созрѣвшій на полѣвкѣ, сдѣлавшійся великимъ мелодистомъ и приносящій изъ глубины своей могилы, или, лучше сказать, съ высоты небесъ, новыя гармоніи, къ которымъ наша бѣдная планета долго не могла привыкнуть. Отсюда происходитъ столь различная судьба обоихъ маэстро. Одинъ изъ нихъ былъ кумиромъ современниковъ, и по особенному Божію благоволенію, дарованному пѣвцу «Сотворенія міра», Гайднъ и въ наше время могъ бы назваться въ числѣ своихъ поклонниковъ всѣхъ образованныхъ и здравомыслящихъ музыкантовъ. Другой — долженъ былъ видѣть свои квартеты изгнанными изъ Италіи за ошибки переписчика, которыхъ тамъ и не было; они подверглись критикѣ одного профессора за ошибки сочиненія, которыя, за исключеніемъ одной, можетъ быть, были новыми и оригинальными красотами: они были разорваны среди концерта за ошибки, которыя сначала

приписывались исполнителямъ, а въ сущности за то, что его сочиненія были слишкомъ совершенны.

Въ большей части квартетовъ Гайдна, *cantabile* и пассажи чередуются съ правильностью, которой квартетъ не допускаетъ, и которая придаетъ тематическимъ произведеніямъ ложный видъ концертной музыки и ослабляетъ трудъ композитора въ интересахъ первой скрипки. У Моцарта пассажи менѣе выдѣляются и бросаются въ глаза; они болѣе сливаются съ темами и участвуютъ съ ними въ комбинаціяхъ, приводимыхъ фугою. Этимъ они тѣсно связываются съ основной идеей и пріобрѣтаютъ важность и значительность, которыхъ никогда не могли-бы имѣть простыя украшенія мелодіи или бравурные пассажи, втиснутые въ тематическое сочиненіе для того, чтобы исполнитель могъ блеснуть своимъ умѣньемъ. Но въ квартетахъ Моцарта истинное наслажденіе для слуха и разума слышать, какъ простая мелизматическая черта, легкая фіоритура, которую гармонія болѣе слушаетъ, чѣмъ аккомпанируетъ ей, превращается черезъ мгновеніе въ контрапунктическую фигуру, изящную, рациональную и мощную:





Второе замѣчаніе. Во многихъ мѣстахъ мелодія квартетовъ Гайдна чувствительно приближается къ вокальной музыкѣ; она напоминаетъ *Сотвореніе міра* и *Времена года*, когда она не приводитъ уже устарѣлыхъ мелодическихъ формъ. Нѣкоторые *Adagio* и *Andante* Гайдна отъ одного конца до другаго настоящія каватины, гдѣ пѣвецъ замѣненъ первой скрипкой. Въ нихъ недостаетъ только словъ, напримѣръ:



Просмотрите квартеты Моцарта и вы едва-ли найдете въ нихъ не только цѣлый отрывокъ, но даже одну фразу, напоминающую оперу или годную для пѣвца. А между тѣмъ, какое возвышенное благородство, какое невыразимое изящество, какая психологическая глубина, какая печать безсмертія блистаетъ въ этихъ мелодіяхъ, недоступныхъ человѣческому голосу! А почему ихъ нельзя спѣть голосомъ? Потому что онѣ не допускаютъ текста. Почему же онѣ его не допускаютъ? Потому что онѣ вамъ рассказываютъ вещи, столь мало годныя для выраженія или рассказа, что на всѣхъ языкахъ міра словъ не хватило бы, и они были бы смѣшной поддѣлкой, самое большое грубымъ приближеніемъ, но никогда не вѣрнымъ переводомъ музыки.

Третье замѣчаніе. Мы уже изложили очевидную причину, по которой общія мѣста, допустимыя въ оркестровыхъ сочиненіяхъ, гдѣ было бы трудно всегда ихъ избѣгнуть, должны быть старательно изгнаны изъ квартета. Гайднъ позволялъ имъ вкрадываться, правда изрѣдка, и какъ бы по недосмотру. Вотъ примѣръ:



Первые четыре такта въ точности, даже до ритма, повторяютъ мелодію Альмавивы въ дуэтѣ съ Сусанной: *Mi sento di contento, pieno di gioja il cor*, мелодію эту конечно Моцартъ укралъ у Гайдна, если Гайднъ не укралъ ее у Моцарта. Затѣмъ слѣдуетъ одна изъ наиболѣе извѣстныхъ и употребительныхъ въ оперѣ формъ заключенія. Напрасно было бы перерывать собраніе сочиненій Моцарта, мы не нашли бы и тѣни подобнаго общаго мѣста.

Болѣе рѣзкіе пассажи, то-есть наклонность къ концертной музыкѣ, болѣе пригодныя для пѣнія мелодій, то-есть наклонность къ музыкѣ вокальной, болѣе популярный стиль, то-есть менѣе научный, болѣе доступный идею, то есть менѣе возвышенныя и менѣе глубокія — вотъ причины

предпочтенія, которое нѣкогда оказывалось квартетамъ Гайдна передъ квартетами нашего героя, и которое продолжаютъ оказывать многіе любители, не всегда въ этомъ признаваясь.

Точно такъ же, какъ Гайднъ удовлетворялъ наилучшимъ и просвѣщеннѣйшимъ требованіямъ своей эпохи, Бетховенъ по преимуществу есть музыкантъ настоящаго времени. По здѣсь мы не будемъ судить его съ точки зрѣнія современныхъ стремленій и симпатій; намъ приходится сравнивать его скрипичные квартеты съ квартетами Моцарта и единственно въ отношеніи приложенія теоретическихъ принциповъ, нами установленныхъ.

Обыкновенно всѣ соглашались съ той истиной, что въ инструментальной музыкѣ одного Бетховена можно поставить на ряду съ Моцартомъ по возвышенности мысли и мелодической изобрѣтательности. Еще другая истина не нуждается въ доказательствахъ, такъ какъ она основана на фактѣ, а не на мнѣніяхъ или личномъ вкусѣ; она состоитъ въ томъ, что Бетховенъ, какъ контрапунктистъ, не достигаетъ своихъ двухъ великихъ предшественниковъ. Фугированныя части его произведеній обыкновенно бываютъ слабѣйшими; въ нихъ часто недостаетъ благозвучія и ясности. Очень многіе до сихъ поръ смѣшиваютъ гармонію съ контрапунктомъ. Эта ошибка производитъ множество недоразумѣній. Искусные контрапунктисты появились съ XV-го вѣка, когда гармонія, строго говоря, едва существовала и когда не было даже яснаго представленія объ аккордѣ. Бетховенъ, великій гармонистъ и мелодистъ, не отличился, какъ въ этомъ всѣ согласны, въ искусствѣ Жоскина, Баха и Генделя; ихъ же всѣхъ превзошелъ Моцартъ, по моему мнѣнію величайшій контрапунктистъ въ мірѣ. Но контрапунктъ, элементъ могучій и прочный, есть, какъ мы уже не разъ повторяли, представитель ума въ произведеніяхъ нашего искусства; онъ есть музыкальная логика. Такимъ образомъ мы видимъ, что сочиненія Бетховена не представляютъ, наравнѣ съ сочиненіями Моцарта, того характера эстетической необходимости, въ силу которой намъ кажется, что трудъ контрапунктиста сложился самъ собой и что онъ не могъ сложиться иначе. Самые исключительные поклонники Бетховена уступаютъ превосходство въ этомъ отношеніи нашему герою, потому что было бы трудно спорить объ этомъ между музыкантами; но они прибавили бы безъ малѣйшаго сомнѣнія, что эта заслуга, главнѣйшая въ схоластическую эпоху искусства, теперь стоитъ на второмъ планѣ, что геній важнѣе науки, что очень немногимъ изъ слушателей есть дѣло до музыкальной логики, что большинство даже не знаетъ ея сущности, но что всѣ хотятъ быть растроганы. Квартеты же Бетховена имѣютъ что-то болѣе волнующее, чѣмъ квартеты Моцарта, если они меньше *доказываютъ*, за то они больше *трогаютъ*, и вы согласитесь, что въ музыкѣ такое вознагражденіе по меньшей мѣрѣ удовлетворительно. Я принимаю послышки и эрицаю выводъ. Конечно, нѣсколько квартетовъ Бетховена, между прочимъ *do* и *fa mineur*, имѣютъ болѣе страстный характеръ, чѣмъ какой-либо изъ квартетовъ Моцарта, и изъ этого вытекаетъ, сообразно нашимъ принципамъ, что первые относительно ниже вторыхъ. Авторъ *Донъ-Жуана* имѣлъ въ душѣ несомнѣнно столько же страсти, сколько авторъ *Фиделіо*; но такъ какъ рѣчь идетъ только объ инструментальной музыкѣ, то возьмемъ *allegro*, *менуэтъ* и *финаль* симфоніи Моцарта *sol mineur*. Скажите, можете ли вы припомнить или представить себѣ болѣе страстное произведеніе, болѣе энергичное, болѣе острое, чѣмъ это, особенно финаль его. Оно служитъ доказательствомъ, что Моцартъ могъ волноваться и горячиться, когда хотѣлъ, болѣе всякаго другаго. Если онъ никогда не разводилъ большаго огня въ квартетѣ, то потому, что онъ тамъ неумѣстенъ. Онъ не хотѣлъ, чтобы его квартеты, въ своемъ родѣ образцовыя произведенія наравнѣ съ прочими, сдѣлались бы симфоніями для двухъ скрипокъ, альта и віолончели, что составило бы весьма неполную инструментовку для симфоніи, какъ всякій согласится. Бетховенъ далеко не понималъ этого начала съ тою же ясностью размысленія или вдохновенія. Будучи прежде всего великимъ симфонистомъ, онъ иногда переносилъ въ камерную музыку приемы оркестровой, которая была его высочайшимъ и нѣблизительнымъ призваніемъ. Здѣсь вы слышите очень развитое и характерное нѣніе, нѣжныя и мягкія фразы, естественными выразителями которыхъ были бы флейта, фаготъ, или кларнетъ, если бы они находились на лицѣ. Съ другой стороны, внушительная тема кажется призываетъ къ себѣ всѣ силы смычка и легкихъ, храброе и вѣрное войско, которымъ лучше всѣхъ командовать

генералиссимус¹²¹ Бетховень, войско, при котором онъ увѣренъ, что всегда побѣдитъ и никогда не погибнетъ. Но въ данномъ случаѣ вся масса арміи отстала, и у маэстро остались для исполненія его приказаній и выполненія обширныхъ плановъ его генія только четыре бѣдныхъ инструмента, которые сами стыдятся своей слабости. Нѣчто подсказываетъ вамъ, что эти идеи не свойственны квартету, что между цѣлью и средствами его существуетъ разногласіе. Посмотрите, напримѣръ, послѣднее *allegro* квартета *do majeur* (третьяго изъ посвященныхъ графу Разумовскому); этотъ отрывокъ тотчасъ же можно признать за произведеніе для большого оркестра, въ которомъ его то именно и недостаетъ. Этотъ финалъ производитъ шумъ не какъ четыре инструмента, но какъ восемь, по меньшей мѣрѣ, а долженъ былъ бы производить какъ пятьдесятъ. Это настоящая симфонія, съ начала до конца.

Если производительная способность, геній, кажется приблизительно одинаковой въ двухъ маэстро, которыхъ мы сравниваемъ, то нельзя сказать того же о критической способности, или вкусѣ, помощь котораго столь же необходима при созданіи дѣйствительно образцовыхъ произведеній, сколько и самый геній. Это старая аксіома, выдержавшая много нападеній. Геній находитъ идеи, вкусъ выбираетъ. Всѣ идеи, собранныя Моцартомъ, кажутся созданными другъ для друга; ихъ порядокъ, равно какъ и развитіе, представляютъ нѣчто органическое; онѣ относятся между собою, какъ листья дерева къ сучьямъ, а сучья къ стволу, произведшему ихъ. Вотъ эстетическая необходимость, о которой мы сейчасъ говорили, и которая не всегда являлась у Бетховена съ такою же очевидностью, даже въ лучшихъ изъ его произведеній, когда двойная болѣзнь, нравственная и физическая, еще не отклонила его незамѣтно отъ пути прекраснаго, которому онъ слѣдовалъ по стопамъ Моцарта. Можетъ быть нѣтъ ничего выше въ его камерныхъ скрипичныхъ произведеніяхъ какъ квинтетъ *do majeur*, *op. 19*. Какой любитель, разъ слышавши, можетъ забыть таинственное начало перваго *allegro*, тему, колеблющуюся въ основаніяхъ, трепещущую отъ священнаго ужаса, какъ мысль пророка, готовая разрѣшиться великимъ откровеніемъ. Это великолѣпно, но что мы скажемъ о фигурѣ тріолями, слѣдующей затѣмъ немедленно и также составляющей главную тему. Нужно только слышать эти два мотива, одинъ за другимъ, чтобы сознаться въ ихъ несоотвѣтствіи другъ другу. Ихъ несоизмѣримость становится еще болѣе очевидна при началѣ второй части, гдѣ авторъ соединилъ ихъ контрапунктическимъ способомъ; я долженъ признаться, что это сочетаніе никогда не нравилось мнѣ ни въ чтеніи, ни въ исполненіи.

По нашимъ принципамъ, обычныя дѣленія квартета или квинтета, первое *allegro*, затѣмъ *andante* или *adagio*, менуэтъ или *scherzo* и финалъ, если они не всегда носятъ нѣсколько измѣненный отпечатокъ одного и того же общаго характера, по меньшей мѣрѣ должны представлять послѣдовательность состояній, естественно рождающихся одно изъ другаго, такъ, чтобы въ этихъ отрывкахъ видно было одно цѣлое, умственная связь между различными психологическими картинами. Иначе каждый отрывокъ составлялъ бы отдѣльное произведеніе. Какъ бы ни былъ различенъ характеръ этихъ главныхъ подраздѣленій сочиненія, все же каждая часть должна оставаться вѣрна самой себѣ, то-есть быть понятна съ одного конца до другаго развитіемъ и сочетаніемъ мотивовъ, отвергая все, что могло бы потребовать толкованія другаго рода. Поэтому, всякое неподготовленное измѣненіе темпа, ритма, тона и характера, въ одномъ и томъ же отрывкѣ, недопустимо въ теоріи, потому что такое измѣненіе ведетъ къ программѣ, а чистая музыка исключаетъ программу, какъ прямую, такъ и косвенную. Она составляетъ исключительную принадлежность драматической музыки. Бетховень употреблялъ ее иногда въ инструментальной музыкѣ; Моцартъ же никогда. Квинтетъ, о которомъ былъ разговоръ, представляетъ примѣръ такого впезапнаго, неожиданнаго измѣненія, не мотивированнаго и не основаннаго на темахъ, зависящихъ отъ какой-нибудь скрытой мысли композитора. Посреди финала, *presto*, $\frac{6}{8}$ *do majeur*, удивительной вещи, вы вдругъ слышите *andante*, *la majeur* $\frac{3}{4}$. Оно граціозно, оригинально, оно просто прелестно, но что оно означаетъ? Такъ какъ слушателю невозможно найти хотя бы малѣйшее музыкально-логическое отношеніе между этой пѣсенкой безъ словъ и электро-

¹²¹ Этотъ титулъ онъ самъ въ шутку придавалъ себѣ въ дружеской перепискѣ.

магнетическими эффектами *presto*, онъ усиливается найти въ воображеніи какую-нибудь связь для соединенія такихъ разрозненныхъ идей: это-то я и называю косвенной или воображаемой программой. Когда композитору угодно избавить насъ отъ этого труда и когда онъ самъ цѣликомъ пишетъ значеніе своей музыки, то это называется прямой программой. Такъ въ квартетахъ Бетховена мы находимъ отрывокъ, озаглавленный *La malinconia. Andante* въ $2/4$, очень хроматическое, чередуется съ *Allegretto quasi allegro*, почти шутливаго тона, которое въ концѣ измѣняется въ *prestissimo*. Меланхолія закусила удила. Поймайте ее, если сможете.

Указывая тѣ отношенія, въ которыхъ Бетховенъ кажется намъ ниже Моцарта, мы перечислили тѣ причины, которыя обезпечиваютъ автору пасторальной и героической симфоніи и симфоніи съ хорами большинство при голосованіи современниковъ. По закалу своего генія и даже по своимъ недостаткамъ Бетховенъ въ наше время имѣетъ больше вліянія, чѣмъ Моцартъ, какъ Гайднъ имѣлъ наибольшее вліяніе въ концѣ прошлаго вѣка и въ началѣ нынѣшняго. Человѣкъ же всѣхъ эпохъ не могъ быть человѣкомъ какой-либо въ особенности.

Пусть читатель не перетолковываетъ въ дурную сторону цѣли нашихъ замѣчаній. Разыскивая, такъ сказать съ микроскопомъ, рѣдкія и блѣдныя пятнышки, попадающіяся въ лучшихъ квартетахъ Гайдна и въ написанныхъ Бетховеномъ раньше его упадка, мы нисколько не хотѣли восхвалять Моцарта въ ущербъ его соперникамъ. Геній, характеристическія красоты **каждаго** остались внѣ вопроса въ нашемъ сравненіи. Мы только хотѣли подкрѣпить и разъяснить теорію примѣрамъ, обозначить громадныя трудности квартета, показать почти неизбежныя подводныя камни, окружающіе его со всѣхъ сторонъ, и доказать наконецъ, что Моцартъ долженъ быть признанъ первымъ между равными за то, что онъ лучше понималъ и преодолевалъ эти трудности, болѣе счастливо и постоянно избѣгалъ этихъ подводныхъ камней, чѣмъ кто-бы то ни было до него и послѣ него.

Если такіе люди, какъ Гайднъ и Бетховенъ, равные Моцарту, не всегда оказывались безукоризненными относительно принциповъ, то что скажемъ мы, или вѣрнѣе, каковы окажутся принципы нѣкоторыхъ знаменитыхъ музыкантовъ, занимающихся въ наше время тою же отраслью искусства? Вотъ на примѣръ драматическій квартетъ, въ которомъ скрипка поетъ речитативъ, столь **выразительный**, что онъ произноситъ по слогамъ, говоритъ, рассказываетъ, или почти рассказываетъ. Конечно, въ устахъ примадонны можетъ быть слова были бы еще понятнѣе. — Вотъ квинтетъ съ прямой программой: *горячка, бредъ, поворотъ къ лучшему, выздоровленіе*. Созовите цѣлую залу докторовъ, и они навѣрное узнаютъ симптомы и измѣненія этихъ различныхъ состояній. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, пѣвецъ, который пѣлъ бы ознобъ, плотно закутавшись въ одѣяло, *бредъ* въ рубашкѣ или *in naturalibus*, *поворотъ къ лучшему* въ халатѣ и *выздоровленіе* въ бальномъ нарядѣ, далъ бы намъ еще болѣе ясный отчетъ о болѣзни. Вотъ *Quatuor brillant* безъ претензій: *solo* съ простымъ аккомпаниментомъ. На это принципы ничего не имѣютъ сказать. Когда солистъ играетъ передъ небольшимъ обществомъ, при отсутствіи оркестра, непременно что-нибудь должно дополнять ему аккорды, три-ли скрипичные инструмента, или фортепіано — все равно. Но вотъ *quatuor brillant* съ претензіей на ученость, то-есть партія первой скрипки въ немъ труднѣе концерта, аккомпаниментъ тяжелъ отъ учености, наполненъ хроматическими и энгармоническими пассажами. «Два мужа! по обычаю этого слишкомъ много», говорятъ нотаріусъ въ *Femmes savantes*. Два рода музыки въ одномъ и томъ же сочиненіи — этого слишкомъ много для слуха, говорятъ принципы. Вы забыли, скажутъ они композитору, что контрапунктискій и концертный стиль взаимно исключаются вслѣдствіе обоюдной антипатіи, происшедшей отъ ихъ діаметрально противоположныхъ требованій. Одинъ извлекаетъ всѣ эффекты изъ тѣсной комбинаціи голосовъ, другой — изъ полнаго выдѣленія одного изъ нихъ. Вы конечно прежде всего написали первую скрипку, и въ это время думали какъ мелодистъ. Затѣмъ вамъ захотѣлось вдаться въ ученость; вы стали искать, по правиламъ музыкальной ариѳметики, какіе рисунки и какія имитаціи могутъ войти съ грѣхомъ пополамъ въ другіе голоса; и такъ какъ вы терпѣливый счетчикъ, то вы справились съ этимъ дѣломъ. Но позвольте напомнить намъ любезный другъ, что это запоздалая наука. Истинные контрапунктисты сочиняютъ не такъ. Они думаютъ оптомъ, они работаютъ вдохновеніемъ и воображеніемъ, не подчинивши своихъ идей заранѣе условіямъ виртуозности,

совершенно чуждымъ ихъ цѣли. У нихъ расчетъ дѣлается самъ собой, безъ размышленій.

Вашъ же расчетъ явился результатомъ робкихъ нащупываній и тягостной эквилибристики. Онъ точенъ для взора, такъ какъ правила гармоніи широки, и бумага, какъ говорятъ, все терпитъ; но слухъ болѣе требователенъ. Итакъ, что мы видимъ? вещь, повидимому очень странную, а на самомъ дѣлѣ вполне естественную: вашъ квартетъ, будучи сыгранъ только первой скрипкой, производить лучшее впечатлѣніе, чѣмъ въ исполненіи четырехъ инструментовъ.

Изъ всего сказаннаго мы извлекаемъ выводъ, основанный на теоріи и доказанный практикой: что двѣ наиболѣе противоположныя отрасли музыки суть опера и скрипичный квартетъ. Онѣ до такой степени противоположны, что нравственный темпераментъ и артистическое дарованіе, необходимое для одной изъ нихъ, кажется полнымъ отрицаніемъ дарованія для другой. Кто былъ болѣе музыкантомъ трагедіи, чѣмъ авторъ *Идомея*? болѣе веселымъ, влюбленнымъ и пѣвучимъ, чѣмъ авторъ *Похищенія*? Такое яркое призваніе къ театальной музыкѣ, въ серьезной оперѣ и въ оперѣ-буффѣ не должно-ли было исключить всѣ другіе труды? Однако тотъ же самый композиторъ поднялся до высочайшей точки музыкальной отвлеченности; онъ неизмѣннѣ всѣхъ другихъ избѣгалъ въ квартетѣ всякой формы вокальнаго пѣнія и даже тѣни программы; онъ лучше всѣхъ соперничалъ съ оперой, то-есть съ самимъ собой, отказавшись, рѣшительнѣ всякаго другаго, отъ наиболѣе энергичныхъ средствъ драматической музыки: сильной страсти, речитатива, живописной картины, дѣйствія, отъ мелодіи, годной для пѣнія, отъ выгодъ исполненія и отъ результатовъ, рассчитанныхъ на дѣйствіе звуковаго эффекта. Здѣсь, какъ и вездѣ, музыканта можно объяснить только человѣкомъ. Развѣ Моцартъ, такой веселый собесѣдникъ, не имѣлъ созерцательнаго характера, мечтательнаго и даже расположеннаго къ меланхоліи; поэтъ-музыкантъ, выказавшій столько эпического и трагическаго величія въ хорахъ *Идомея* и столько пламенной страсти въ аріяхъ Бельмонта, развѣ онъ не дѣлалъ легко въ умѣ самыя сложныя числовыя вычисленія? развѣ всѣ противоположности человѣческой природы не встрѣтились въ немъ!

Квартеты, посвященные Гайдну, изъ которыхъ три первые были написаны въ 1783 году, четвертый въ 1784, и два послѣдніе въ 1785, тѣсно связаны съ двадцать седьмымъ годомъ Моцарта, началомъ его классической эпохи. Эти образцовыя произведенія инструментальной музыки уже не представляютъ, подобно предшествовавшимъ имъ операмъ, смѣшенія прекраснаго съ посредственнымъ и слѣдовъ современнаго вкуса, которые время должно было бы превратить въ пятна ржавчины. Ничто, въ квартетахъ, не выдаетъ времени ихъ сочиненія; все тамъ свѣжо и будетъ свѣжо, когда бы то ни было. Критика въ отчаяніи останавливается передъ этими произведеніями, въ которыхъ нечего критиковать, и которыя кромѣ того по своему характеру такъ рѣшительно не поддаются положительному разбору. Однако я справился бы со своей задачей, если бы, будучи сотрудникомъ какого-нибудь музыкальнаго листка, по столько-то за страницу, я долженъ былъ бы написать подробный отчетъ о квартетахъ Моцарта. Есть извѣстный рецептъ для фабрикаціи статей такого рода. Указывается тонъ, темпъ и ритмъ вещи, опредѣляется эстетическій характеръ ея нѣсколькими эпитетами, схваченными наудачу, если на языкъ не попадаютъ подходящіе; выхватывается фраза изъ мелодіи въ одномъ мѣстѣ, басовый пассажъ въ другомъ; потомъ, если *maestro critico* немного образованъ, онъ объясняетъ вамъ родъ двойнаго контрапункта, управлявшаго связью и обмѣномъ темъ въ разработкѣ; онъ показываетъ вамъ пальцемъ на подозрительныя квинты, на сомнительныя октавы, неправильные аккорды и на сбивающіеся съ пути интервалы. Все это не трудно, но какая отъ того польза читателю? что скажете вы ему такого, чему такъ же хорошо не научилъ бы его простой обзоръ музыки, и даже гораздо лучше? Что есть общаго между грамматическимъ скелетомъ, который вы ему предлагаете, и внутреннимъ смысломъ произведенія? То же самое случилось бы, если бы при разборѣ поэмы мы ограничили свои замѣчанія механизмомъ стиховъ, оставляя въ сторонѣ сюжетъ и мысли поэта. Во многихъ случаяхъ музыкальная критика не можетъ поступить иначе; она принуждена выбирать между этими сухими разборами и молчаніемъ, если она не предпочтетъ прибѣгнуть къ неопредѣленнымъ выраженіямъ. Откроемъ наудачу собраніе квартетовъ, которое намъ предстоитъ разсмотрѣть въ подробности. Случай намъ благопріятствуетъ: намъ попадается *Andante* квартета № 4, *mi* что синкопы, задержанія и имитация находятся въ немъ въ изобиліи; что этотъ отрывокъ удивительно

обработанъ, имѣеть таинственный оттѣнокъ, производитъ изумительный эффектъ — и вотъ все, что можно о немъ сказать положительнаго. Но къ какому извѣстному или возможному душевному состоянію, основанному на настоящемъ или отраженному изъ будущаго, отнесемъ мы впечатлѣніе этого нумера? Есть-ли это мечта, видѣніе, экстазъ; есть-ли это результатъ магнетическаго ясновидѣнія, измѣняющаго характеръ нашихъ воспріятій и перемѣщающаго ихъ органы, или не есть-ли это начало возрожденія, въ которомъ уже исчезаютъ условія времени и пространства? Неуловимая тема, безъ фразъ и безъ очертаній, плаваетъ въ гармоніи и всю ее проникаетъ, какъ мелодическій потокъ. Переходя изъ одного голоса въ другой, она оставляетъ за собою какъ бы длинный туманный слѣдъ и этимъ безпрестанно связывается съ самой собою и производитъ въ своихъ сочетаніяхъ съ другими фигурами цѣлый рядъ задернутыхъ дымкой образовъ, летучихъ видѣній, въ которыхъ душа, кажется, узнаетъ символы чего-то невѣдомаго, но смутно представляемаго. Изъ нѣдръ этой смутной гармоніи, населенной загадочными призраками, порой поднимается глубокій вопросъ, съ какимъ-то стономъ, какъ будто душа дѣлаетъ усиліе разорвать оковы очарованія, препятствующаго ей дойти до яснаго сознанія того, что она созерцаетъ. Ритмъ обозначаетъ пріостановку внѣшняго движенія; связныя и акцентированныя восьмыя на нижнихъ струнахъ віолончели шелестятъ въ нашемъ слухѣ, какъ таинственные звуки ночи. Многочисленныя задержанія, отнимающія у мелодіи ея очертанія и у аккордовъ ихъ естественную прозрачность, какъ бы стираютъ внѣшніе предметы. Все тихо и нѣмо; все поконится. Видѣніе вполне созерцательно. Что за отрывокъ! У самого Бетховена, этого великаго истолкователя тайнъ души, нѣтъ болѣе сверхъестественно-правдиваго, божественно-таинственнаго сочиненія.

Льщу себя надеждой, что читатель меня понялъ. Пробуя разобрать чистую, столь отвлеченную музыку, я хотѣлъ доказать невозможность подобнаго разбора. Я хотѣлъ показать, какимъ образомъ, съ наилучшими намѣреніями, критикъ рискуетъ написать бессмыслицу, стараясь опредѣлить словами ощущенія и образы, невыразимыя по своей природѣ. Такъ, мнѣ всегда казалось, что жаргонъ литературнаго крайняго романтизма есть только безсильная погоня за музыкальными эффектами, бесплодная и злополучная попытка человѣческаго языка сказать что-нибудь безъ помощи логическихъ идей, какъ это дѣлаетъ языкъ звуковъ. Но мы, переводчики по обязанности непереводаемаго нарѣчія, называемаго музыкой, какъ можемъ мы всегда избѣжать этой бессмыслицы, такъ широко употребляемой господами романистами и поэтами, у которыхъ впрочемъ нѣтъ необходимости прибѣгать къ ней. Сказавъ это разъ навсегда, мы осмѣлимся сослаться на трудность находить выраженія въ музыкальной критикѣ, какъ на смягчающее обстоятельство въ глазахъ читателя.

Будетъ умѣстнымъ напомнить, что содержаніе настоящей статьи касается спеціально шести скрипичныхъ квартетовъ, посвященныхъ Гайдну. Написанные Моцартомъ ранѣе этого времени не считаются въ числѣ его классическихъ произведеній; а тѣ, которые были заказаны въ 1789 году королемъ прусскимъ, всѣ три прекрасныя, особенно первый, *ré majeur*, просто удивительны — они выходятъ немного изъ теоретическихъ условій разработаннаго квартета. Это уже не совсѣмъ чистая музыка. Віолончель, поющая въ діапазонѣ контральто и образующая дуэтъ съ первой скрипкой, заставляющая альтъ замѣнить ее въ обязанностяхъ баса, вводитъ въ эти произведенія элементъ, чуждый законамъ того рода сочиненія, который мы пытались опредѣлить. Соло портитъ ансамбль; блестящія кантилены и пассажи мѣшаютъ психологически-раціональному развитію темъ; такимъ образомъ главная цѣль иногда приносится въ жертву второстепенному намѣренію; изъ этого выходитъ, что квартеты, посвященные королю прусскому, кажутся слабыми по стилю и нѣсколько пустыми по гармоніи рядомъ съ законченными и возвышенными произведеніями, принятыя посвященіе которыхъ оказался достойнымъ одинъ Гайднъ, потому что онъ одинъ, изъ всѣхъ современниковъ, былъ достаточно впереди вѣка, чтобы оцѣнить своего юнаго соперника и признать себя побѣжденнымъ.

СВАДЬБА ФИГАРО.

Опера — буффъ въ четырехъ дѣйствіяхъ.

Пока длился вторичный курсъ ученія Моцарта, ученія болѣе высокаго, чѣмъ то, короткое было преподано ему учителями и примѣрами; пока духъ подражанія выдерживать съ духомъ творчества борьбу, ослабѣвавшую съ каждымъ днемъ, Моцарту приходилось сочинять на оперные сюжеты благопріятные для музыки. *Идомей* и *Похищеніе* были прекрасной канвой, всякій въ своемъ родѣ. Но какъ только ученикъ, уже начавшій реформу искусства этими двумя произведеніями, заявилъ себя учителемъ учителей въ квартетахъ, посвященныхъ Гайдну, судьба предложила ему невозможное, или но крайней мѣрѣ казавшееся невозможнымъ; она предложила ему написать *Свадьбу Фигаро*.

Тѣ, кто смѣялись надъ комедіей Бомарше и предложили Моцарту переложить ее на музыку, конечно думали, что опера позабавитъ ихъ такъ же какъ комедія, или даже болѣе. Они не подумали о томъ, что все составляющее прелесть и цѣну *Свадьбы Фигаро* должно непременно исчезнуть при музыкальной свадьбѣ этого же лица, т. е. остроуміе, слогъ, діалогъ французскаго автора. Оставалось дѣйствіе или фабула, и характеры. Фабула представляетъ заговоръ слугъ интригановъ противъ развратнаго хозяина, цѣлую ткань хитростей и уловокъ, пошлый и прозаическій фонъ, который въ самой комедіи былъ снесенъ только благодаря нападкамъ на современное общество. Характеры же всѣ тонко очерчены и основаны на згоизмѣ. Главные изъ нихъ представляютъ постоянную насмѣшку надъ собой и другими или холодную и разсчитанную безправдивность. Отнимите у нихъ выходки, эпиграммы, дерзости хорошаго тона, вольности высшаго вкуса, сатирическіе монологи и они перестанутъ быть забавны даже въ комедіи. Что же есть общаго между всѣмъ этимъ и музыкой?

Теорія музыкальной драмы была еще мало разработана въ концѣ прошлаго столѣтія. Это была эпоха великихъ произведеній, всегда предшествующая эпохѣ высокой критики, какъ причина всегда предшествуетъ слѣдствію; эпоха Глука, Моцарта и Чимарозы. Еще публика не понимала, почему въ оперѣ комизмъ, обращающійся болѣе къ воображенію чѣмъ къ разсудку, комизмъ вульгарный, шутовской и грубый, чудовищно преувеличенный, удастся лучше чѣмъ комизмъ глубокой и основанный на тонкой наблюдательности.

Осминъ, Лепорелло, Иеронимъ, Буцефаль, папа въ *l'Italienne à Alger*, тупоумный мужъ въ *Turco in Italia*, *poeta misérable* въ *Corradino*, баронъ *Montefiascone* и прочіе — вотъ что нужно композитору для сочиненія превосходной музыки и публикѣ для развлеченія. Всѣ эти карикатуры, такіа блѣдныя и плоскія въ либретто, всѣ эти поэтическіе эскизы, которымъ было отказано въ умственной жизни, становятся образами удивительными по своей жизненности, будучи одушевлены музыкой, какъ имъ подобаешь.

Съ этой точки зрѣнія мы напрасно стали-бы искать въ *Свадьбѣ Фигаро* элементовъ оперы-буффъ: ихъ нигдѣ нѣтъ. Во первыхъ на кого изъ дѣйствующихъ лицъ обратится комическій талантъ музыканта; кто будетъ *basso parlante*, музыкальный весельчакъ, на котораго возложена обязанность возбуждать въ публикѣ неумолкаемый смѣхъ, составляющій отраду меломановъ и боговъ? Конечно, этимъ лицомъ будетъ не Фигаро. Будучи самымъ умнымъ человѣкомъ въ пьесѣ, счастливымъ любовникомъ Сусанны, онъ никогда не возбуждаетъ смѣха въ ущербъ себѣ и не долженъ возбуждать. *Бартоло* и *Базиліо*, превосходные оба въ обществѣ Севильскаго цирюльника и Линдора, мѣняютъ свое положеніе и характеръ послѣ свадьбы Розины¹²².

¹²² Я отмѣчаю, какъ любопытную особенность, что изъ двухъ драматически-біографическихъ пьесъ Бомарше, *Севильскій цирюльникъ* и *Свадьба Фигаро*, первая годилась для музыкальной драмы по положеніямъ и характерамъ, тогда

Въ роли слугъ знатнаго господина, помощниковъ въ интригахъ и любовныхъ посредниковъ, они перестаютъ быть смѣшны и комичны. Судья Курціо и садовникъ Антоніо суть эпизодическія личности, роль которыхъ сводится почти къ нулю; что касается ихъ патрона, графа Альмавивы, онъ находится совершенно внѣ конкуренціи для занятія роли *primo buffo*. Не въ женскомъ ли персонатѣ должны мы искать увеселенія для пьесы? Не болѣе чѣмъ въ мужскомъ. Сцена, гдѣ старая Марселина, составившая заговоръ со своимъ старымъ любовникомъ женить на себѣ собственнаго сына, узнаетъ его, дѣйствительно довольно забавна, но въ оперѣ совершенно непронзводительна. Нѣтъ звуковъ для обращенія въ смѣшную сторону родительской любви и сыновней почтительности.

Посмотримъ, не представляла ли эротическая и выразительная часть сочиненія болѣе матеріала для музыканта, чѣмъ комическая, ничего не представлявшая. Любви очень много въ пьесѣ, даже слишкомъ много. Фигаро любитъ Сусанну, Сусанна любитъ Фигаро за немѣнимъ лучшимъ; любовь весьма вульгарнаго свойства. Графъ также любитъ Сусанну; это любовь мимолетная, грубая прихоть, ведущая только къ мистификаціи. Барбарина любитъ Керубино — это только дѣтская шалость. Графиня любитъ графа. Это годится. Молодая супруга, оплакивающая свою обманутую любовь — можетъ быть очень интересна и трогательна; эта тема можетъ доставить прекрасныя аріи, прекрасныя супружескіе дуэты. Это несомнѣнно; но когда въ своемъ горѣ супруга присутствуетъ при одѣваніи пажа, когда миловидность этого ребенка (который впрочемъ уже не совсѣмъ ребенокъ) доставляетъ спасительное развлеченіе огорченной красавицѣ, когда при появленіи мужа, невинную игрушку запираютъ подъ замокъ — тогда уже навѣрное можно сказать, что мы не будемъ плакать вмѣстѣ съ графиней. Понятно, что среди этой большой и мелкой любви, среди фантазій, препровожденій времени и сантиментальныхъ развлеченій, музыкантъ долженъ былъ задавать себѣ вопросъ, гдѣ же у него будетъ дѣйствительная любовь.

Другая страсть, доступная изображенію въ музыкѣ, есть ревность, возьмемъ ли мы ее со смѣшной или серьезной стороны. Въ обоихъ случаяхъ, подъ этой двойной оболочкой она должна выражаться энергично и быть исключительна въ своемъ объектѣ, какъ всякая истинная страсть. Въ пьесѣ два ревнивца: Альмавива и Фигаро. Въ первомъ ревность была бы серьезна, если-бы не была направлена сразу на его жену и на Сусанну, которая еще не принадлежитъ ему ни по какому праву. Фигаро былъ бы комическимъ ревнивцемъ, но онъ черезчуръ философъ для того, чтобы приходить въ отчаяніе отъ угрожающаго ему весьма обыкновеннаго случая, и слишкомъ уменъ для того, чтобы походить на театральныхъ обманутыхъ мужей. Слѣдовательно ни тотъ ни другой для роли ревнивцевъ не годились.

Къ отсутствію комика прибавьте отсутствіе примадонны и перваго тенора, которыхъ рѣшительно нельзя найти среди массы дѣйствующихъ лицъ, изъ которыхъ нѣтъ ни одного искренно комичнаго, ни одного искренно страстнаго и изъ которыхъ ни одинъ не привлекаетъ симпатій зрителя. Первыхъ лирическихъ ролей нѣтъ ни одной! неслыханное обстоятельство въ лѣтописяхъ оперы, доказывающее, до какой степени сюжетъ не удовлетворялъ простѣйшимъ требованіямъ музыкальной драмы, ея самымъ элементарнымъ условіямъ. Рѣшительно нельзя было сдѣлать перваго тенора изъ графа Альмавивы. Надутый своимъ графствомъ знатный баринъ, франтъ, развратный мужъ, отвергнутый любовникъ, у Бомарше проведенный дипломатъ, не могъ пѣть какъ Оттавіо или Бельмонтъ. Его роль не соотвѣтствовала этому и въ другомъ отношеніи. Она требовала речитативной или декламационной партіи скорѣе, чѣмъ мелодической; а эти партіи свойственны не

какъ вторая была негодна въ обоихъ отношеніяхъ. Въ *Севильскомъ цирюльникѣ*, прелестная роль Розины сама собою поетъ, Альмавива первый теноръ, для котораго любому маэстро нечего желать: онъ безумно влюбленъ, веселъ и блестящъ въ одно время. Базиліо есть карикатура музыканта, какъ нарочно созданная для музыки; арія о клеветѣ находится уже готовою и отлично составленною въ комедіи. Бартоло-старый, смѣшной, злой и ревнивый — другой отличный комикъ. Что касается цирюльника Фигаро, личности самостоятельной и забавной, который и у Бомарше мало походитъ на другаго Фигаро, личности по преимуществу разсудительной, этого цирюльникъ стоитъ Альмавивы въ своемъ родѣ. Это сразу *basso parlante u cantante* незамѣнимый. Наконецъ всѣ положенія *Севильскаго цирюльника* музыкальны въ высшей степени. Удивительно ли послѣ этого, что шедевръ Россини производитъ въ исполненіи гораздо болѣе эффектъ, чѣмъ шедевръ Моцарта.

тенору, а басу. Согласившись, что Альмавива не годится для упомянутой роли, мы имѣемъ только Керубино претендентомъ на нее. О! еслибы Керубино пѣлъ теноромъ или басомъ въ эпоху *Свадьбы Фигаро*, отношенія между нимъ и его прекрасной крестной матерью зашли бы подальше. Моцартъ предпочелъ обойтись безъ перваго тенора, чѣмъ сдѣлать нелѣпость; высокій мужской діапазонъ былъ предоставленъ Базиліо и Курціо, которые и завладѣли имъ по необходимости. Иначе вокальный аккордъ, сочетаніе четырехъ партій дѣлалось невозможнымъ или по крайней мѣрѣ очень затруднительнымъ, благодаря этой злой шуткѣ либретто. Что касается примадонны, то эта роль не подходила вполнѣ ни къ графинѣ, ни къ Сусаннѣ. Правда, положеніе Сусанны гораздо выгоднѣе; она окружена поклонниками и обожателями. Но никто не вздыхаетъ по графинѣ, кромѣ пажа, который вздыхаетъ по всѣмъ. Съ другой стороны, Сусанна лишь субретка, отличная горничная, умѣющая водить за носъ барина, помогать барынѣ, заставлять себя благодарить за пощечины, которыя она даетъ своему жениху, какъ предвкушеніе супружескихъ милостей, умѣющая обмануть всякіи разъ, какъ въ этомъ окажется надобность; все это для нея очень драгоценныя свойства, также для графини и для мужа-философа, какъ Фигаро, но они не имѣютъ никакой цѣны въ чувствительной аріи. Розина выше нея своей чувствительностью и достоинствомъ. Кажется невѣрный Линдоръ все еще царитъ въ сердцѣ, котораго у него никто не оспариваетъ; и это большой выигрышъ для музыки, если не для мужа. Кто же будетъ примадонной?

Представьте себѣ композитора, имѣющаго предъ собою сюжетъ который отказываетъ оперной музыкѣ въ страсти и веселости, дѣлитъ примадонну на-двое и совершенно исключаетъ перваго тенора; сюжетъ, стоящій внѣ серьезнаго и внѣ шутливаго тона, внѣ исторіи, мнѳологіи, романтизма, душевной и поэтической жизни, внѣ всего музыкальнаго и пѣвучаго! Могъ-ли подобный сюжетъ произвести что другое, кромѣ музыки холодной, по скольку она была бы вѣрна, и стала бы фальшива, если бы перестала быть холодна? Самъ Моцартъ, не смотря на то что онъ Моцартъ, не справился бы съ этой печальной и неизбежной дилеммой, по крайней мѣрѣ въ значительной степени, если бы его талантъ, уже созрѣвшій для послѣднихъ дополненій, которыхъ потребовала постановка оперы, не указалъ ему новаго и единственнаго пути, которымъ можно было бы сдѣлать изъ сюжета, повидимому совсѣмъ негоднаго, нѣчто правдивое и прекрасное. Геній началъ реформу музыкальной драмы; необходимость ее dokonчила.

Посмотримъ, что сталося бы со *Свадьбой Фигаро* при передѣлкѣ въ оперу, по старому итальянскому и французскому покрою. Итальянскій композиторъ далъ бы безконечный рядъ арій и дуэтовъ, нѣсколько ансамблей для отдыха и скудный финаль; речитативъ поглотилъ бы почти цѣлое дѣйствіе, очень длинное и сложное; онъ занялъ бы двѣ трети партитуры. Какая скука! Французская комическая опера, которая тогда не ушла дальше оперетки, значительно лучше справилась бы со *Свадьбой Фигаро*. Очень большую часть діалога можно было бы удержать слово въ слово въ драмѣ, гдѣ говорили безъ конца и вовсе не пѣли; стоило бы только переписать. Остальное тоже не много труднѣе. Нѣсколько пѣсенокъ, разбросанныхъ кое-гдѣ между сценами, ничтожныхъ по музыкѣ и поэтому способныхъ особенно выдѣлить текстъ, во первыхъ оправдали бы новое заглавіе произведенія, изъ котораго надо было сдѣлать оперу; во-вторыхъ онѣ перевели бы водевильными куплетами остроты Бомарше въ прозѣ. Такимъ образомъ пьеса сохраняла свою цѣлость и присущія ей достоинства безъ малѣйшаго расхода ума и таланта со стороны музыканта и передѣльвателя.

Но сочинитель *Свадьбы Фигаро* былъ не такой человѣкъ, чтобы взяться за перо съ ясной увѣренностью и предвзятой цѣлью написать скучную оперу или оперу только по заглавію. Ни итальянская, ни французская метода не годились для него въ этомъ случаѣ; онѣ даже были слишкомъ ничтожны для него; съ этого времени онъ могъ сочинять только образцовыя произведенія. Но какъ же быть? — Будьте терпѣливы и вы увидите, какимъ образомъ препятствія превращаются въ рычаги въ рукахъ генія. Моцартъ имѣлъ предъ собою пять актовъ комедіи, поприще, длина котораго находилась въ обратномъ отношеніи съ наличностью лирическаго матеріала; пять актовъ смертельнаго холода и подавляющей скуки въ томъ случаѣ, если бы ихъ пришлось раздѣлить и расположить по старинной итальянской методѣ, отодвигавшей въ речитативъ почти все дѣйствіе. Фабула потерялась бы въ однообразномъ пѣніи, совершенно

несовмѣстимомъ съ формами истинной комедіи, а Фигаро съ музыкой или безъ нея необходимо долженъ былъ оставаться комедіей. Облачить Фигаро въ речитативъ значило бы покрыть его саваномъ; публика, приглашенная на его свадьбу, зѣвала бы на его похоронахъ.

Лицомъ къ лицу съ такими данными, нашъ герой наконецъ долженъ былъ укрѣпиться въ убѣжденіи, къ которому его неизбежно вели назрѣвающая опытность и критическое отношеніе ко всему, написанному имъ раньше для театра. Онъ долженъ былъ признать болѣе, чѣмъ когда-либо, что въ музыкальной драмѣ, музыка есть единственный важный элементъ и единственный правдивый языкъ; что музыка принадлежитъ всѣмъ сцены дѣйствія, способная заинтересовать или растрогать, равно какъ и сцены изліяній и лирическіе моменты; что побочный языкъ, речитативъ не обязательный, принятый какъ компромиссъ между пѣніемъ и словомъ въ виду невозможности музыкально связать всѣ составныя части оперы, существуетъ по закону только какъ неизбежное зло, т. е. меньшее, чѣмъ разговорный діалогъ; что наконецъ по этому самому речитативъ, не будучи призванъ для выполненія избранныхъ положеній, тѣхъ-ли, которыя находятся въ движеніи или въ покоѣ, долженъ только приводить и подготавливать ихъ, другими словами, служить имъ толкованіемъ и программой. Чѣмъ короче эта программа, тѣмъ лучше. Это прекрасно, но гдѣ найти поэта, который былъ бы достаточно развитъ и послушенъ, чтобы войти въ эти виды и написать либретто по плану, примѣра которому еще не было? да вотъ онъ самъ, глава составителей либретто, великій лирическій поэтъ, со-авторъ *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Axur*, *Matrimonio Segreto*, святой аббатъ, словомъ Лоренцо Да-Понте, которому всегъ героя. Мы можемъ быть покойны: дѣло въ вѣрныхъ рукахъ.

Моцарту принадлежитъ честь самаго широкаго примѣненія истинныхъ принциповъ музыкальной драмы, но не честь изобрѣтенія всего необходимаго для ихъ приложенія къ практикѣ. Итальянцы, которые все изобрѣли, предоставивъ пѣмцамъ трудъ все совершенствовать, уже ввели въ свои оперы — буффы *финаль*, рядъ музыкальныхъ сценъ, различающихся мелодіей, тономъ и темпомъ, сообразно съ положеніемъ, и связанныхъ другъ съ другомъ въ концѣ акта. Эта форма была сама по себѣ полнѣйшимъ осуществленіемъ всѣхъ логическихъ и эстетическихъ условій драмы въ пѣніи; но отъ изобрѣтшаго ее, по словамъ историковъ, Логросцино до Моцарта, придаваго ей дѣйствительное развитіе, на финалъ сказалось безкусіе, которымъ страдаетъ Италія въ отношеніи ансамблей и въ особенности крайняя слабость композиторовъ, какъ инструментистовъ. Этотъ финалъ не увеличивалъ значительно объема партитуры и еще менѣе прибавлялъ къ ея достоинствамъ. Аріи оставались по прежнему главной заботой маэстро. Такимъ образомъ, въ комедіи, подобной Фигаро, гдѣ нѣтъ ни одной искренно-страстной или искренно-комичной личности, аріи или выраженіе личныхъ чувствъ не могли сосредоточить на себѣ всего интереса пьесы. За невозможностью перенестись на дѣйствующихъ лицъ, этотъ интересъ (мы подразумеваемъ интересъ музыкальный), долженъ былъ быть связанъ главнымъ образомъ съ самимъ дѣйствіемъ. Таково было заключеніе, къ которому пришелъ нашъ герой и которое заставило его понять необходимость написать не только очень обширные финалы для его новой оперы, но и помѣстить всѣ подвижныя или развивающія дѣйствіе положенія либретто въ дуэтахъ, тріо, секстетахъ, разговорахъ, построенныхъ на маршахъ и танцахъ, и распространить такимъ образомъ на добрую половину партитуры стиль финала, который подъ его перомъ долженъ былъ сдѣлаться стилемъ лирико-драматическимъ по преимуществу. Остановимся на этомъ кульминаціонномъ пунктѣ исторіи драмы въ пѣніи, чтобы бросить взглядъ назадъ.

Въ началѣ XVII-го вѣка мы видѣли, какъ поворожденная опера, обновленная изъ древне-греческой или называвшаяся таковой, установила свое существованіе и свои законы на непрерывности речитатива. Языкъ драмы въ пѣніи имѣлъ то преимущество, что былъ вполнѣ однороденъ, но такъ какъ онъ также къ несчастью былъ вполнѣ фальшивъ, то для слушателей неизмѣнность речитатива была неизмѣнностью невыносимой скуки. Это первобытное воззрѣніе на оперу указываетъ на чисто литературную точку зрѣнія, съ которой относились къ ней ея основатели, бывшіе учеными, поэтами и литераторами, но очень плохими музыкантами. Скоро Арія, счастливая случайность, непредвидѣнная флорентинскими академиками, заблестала звѣздой утѣшенія и надежды, среди слуховыхъ сумерокъ вѣчной псалмодіи. Нѣсколько мелодическихъ

фразъ украдкой пропѣтыхъ *Кавалли* и *Чести*, время отъ времени смягчали нестерпимую скуку представленія, котораго не могли болѣе выручать ни фабула, ни исторія, ни декораціи, ни машины. *Musica nuova* входитъ въ милость всякій разъ, какъ уничтожается и становится прежней музыкой, т. е. мелодіей и гармоніей. Со дня на день аріи пріобрѣтають перевѣсъ надъ речитативомъ; съ этого времени публика не хочетъ слышать ничего другаго въ оперѣ; но речитативъ, покоряясь перерывамъ, производимымъ лирическими моментами, находитъ убѣжище въ дѣйствіи, какъ въ неприступной крѣпости. Тогда наступаетъ другая бѣда. Языкъ драмы въ пѣніи дѣлится на двѣ части, существенно различающіяся между собой; актеры поютъ для публики, но они говорятъ речитативы и дѣйствуютъ только для четырехъ стѣнъ. Опера становится концертомъ. Является Глукъ, который хочетъ снова сдѣлать ее спектаклемъ, возратить ей единство, уничтоживъ, насколько возможно, рѣзкую черту между мелодіей и речитативомъ. Глукъ отличный пѣвецъ, великій декламаторъ, довольно хорошій инструментистъ и болѣе всего человѣкъ мысли. Попытка ему удастся. Между тѣмъ его точка зрѣнія продолжаетъ быть только литературной, сглаженной тѣмъ успѣхомъ, который сдѣлала музыка за полтора ста лѣтъ. Для него речитативъ остается по прежнему главнымъ проводникомъ дѣйствія, онъ есть правило въ оперѣ, а пѣніе составляетъ исключеніе, хотя и частое и мотивированное, а равно и необходимое. Но вотъ Моцартъ перевертываетъ аксіому вверхъ дномъ: принимаетъ исключеніе за правило и даритъ намъ, въ видѣ практическаго результата этого новаго ученія, сначала *Свадьбу Фигаро*, а потомъ *Донъ-Жуана*. Вотъ какимъ образомъ послѣ двухъ вѣковъ неизвѣстности и заблужденій, лирическая драма постепенно возвысилась до точки зрѣнія музыканта, въ которой находилась вся истина и все относительное совершенство сочиненія этого рода; и произошло это потому, что выбрали либретто, наименѣе музыкальное изъ всѣхъ написанныхъ и имѣющихъ быть написанными. Полюбуемся на другую предусмотрительность случая.

Пѣвцы-виртуозы очень неблагосклонно взглянули бы на множество *ансамблей*, на движеніе, которое Моцартъ вносилъ въ партитуру. Эта музыка требуетъ чтобы артисты умѣли играть и дать очень мало простора голосовымъ фокусамъ; она требуетъ противоположнаго тому, что умѣютъ виртуозы и того, чего они обыкновенно не умѣютъ. Если-бы Моцартъ долженъ былъ написать *Свадьбу Фигаро* для пѣцовъ, обезпечившихъ современный успѣхъ *Похищенія* и не повредившихъ сильно произведенію въ потомствѣ, если-бы онъ написалъ ее для Фишера, Адальбельгера и г-жи Кавальери или для другихъ знаменитостей того же разряда, то вмѣсто своего вкуса ему пришлось бы сообразоваться со вкусомъ исполнителей и требованія искусства исчезли бы передъ самовластными притязаніями ремесла. Къ счастью для насъ и къ несчастію для бѣднаго маэстро, судьбѣ было угодно соединить въ итальянской труппѣ, долженствовавшей играть Фигаро, такихъ посредственныхъ пѣвцовъ, какіе никогда еще не собирались для провала первокласснаго произведенія; это были г-жи Стораче, Ласки, Мандини, Руссани и Готлибъ и гг. Бенуччи, Мандини, Окелли и Руссани. Нѣтъ ни одного имени, кромѣ Стораче, которое было-бы отмѣчено въ словаряхъ какимъ-нибудь отличіемъ; а въ оперѣ нѣтъ ни одной аріи, которая могла бы выказать блестящій механизмъ и значительный объемъ голоса. Мы повторяемъ, что это было счастливое несчастіе. Въ противоположность тому греческому художнику, который увѣшалъ свою Венеру украшеніями, потому что не могъ сдѣлать ее красивой, Моцартъ сдѣлалъ свои аріи прекрасными, потому что былъ избавленъ отъ труда украшать ихъ. Мы помнимъ, что *Фигаро* провалился, а *Cosa rara* привѣтствовалась громомъ рукоплесканій.

Геній Моцарта, сказали мы, въ своемъ музыкальномъ развитіи, кажется заключаетъ въ себѣ весь прогрессъ музыкальнаго искусства. Потрудитесь сами провѣрить это замѣчаніе. Въ *Идоменѣ* Моцартъ выказываетъ себя контрапунктистомъ и гармонистомъ въ совершенствѣ; *Похищеніе* ставитъ его на ту же высоту, какъ мелодиста; наконецъ квартеты, посвященные Гайдну, изъ инструментальныхъ произведеній и *Фигаро*, изъ сочиненій для театра, свидѣтельствуютъ о полной законченности всемірнаго музыканта: неразрывная связь генія со вкусомъ, тѣсное сліяніе и полное равновѣсіе всѣхъ элементовъ искусства, ученость, постоянно умѣряемая и украшаемая изяществомъ, производительная сила, направляемая разумомъ, и, что важнѣе всего помнить, намѣренное или инстинктивное пренебреженіе почти всѣми мелодическими формами, которыя

были непрочны. Увертюра *Фигаро* показала въ Моцартѣ то, чего онъ не могъ выставить съ тою же очевидностью ни въ одномъ изъ предшествовавшихъ высокихъ произведеній, именно величайшаго оркестроваго композитора. Если-бы онъ не былъ имъ уже въ 1786 году, задача его третьей оперы осталась бы не разрѣшенной. По плану, принятому нашимъ героемъ, ансамбли въ дѣйствіи оставались самой значительной и важной частью труда. Фабула пьесы состоитъ изъ множества запутанныхъ случаевъ и сложныхъ сценъ, въ которыхъ для актеровъ игра гораздо важнѣе пѣнія. Разговорныя формы, перемежающіяся съ нѣсколькими мелодическими фразами, должны были господствовать въ положеніяхъ такого рода. Онѣ сводили музыкальный языкъ до тона обыденной домашней бесѣды, которая и есть языкъ пьесы; онѣ позволяли актерамъ свободу движеній и жестовъ, неподобающую правильно фразированному мелодическому пѣнію; онѣ двигали дѣйствіе наравнѣ со словами, что было не только преимуществомъ, но и необходимостью; дѣйствіе *Фигаро* не должно было терять ни минуты, если не хотѣли разрушать эффекта самыхъ пикантныхъ сценъ и затянуть спектакль до завтра. Словомъ, всѣ приличія драмы отвергали пѣніе въ вокальныхъ партіяхъ и призывали декламацию. Но когда мелодія не можетъ найти себѣ мѣста въ голосѣ, она естественно переходитъ въ оркестръ, какъ мы старались уже объяснить въ другомъ мѣстѣ, подкрѣпляя наши разсужденія примѣромъ, взятымъ изъ разсматриваемаго нами произведенія. Оркестръ тогда заключаетъ въ себѣ болѣе, чѣмъ аккомпаниментъ: онъ становится вмѣстилищемъ главной мелодіи, онъ поетъ за пѣвцовъ; на немъ сосредоточивается наслажденіе уха, говоря строго, музыкальный интересъ, который долженъ же находиться гдѣ нибудь въ музыкальномъ сочиненіи. Если маэстро доказалъ свое искусство въ пьесѣ, расположенной такимъ образомъ, то вы имѣете передъ собою лирико-драматическое представленіе, самое удовлетворительное, какое только вы можете желать: дѣйствіе, идущее съ легкостью и естественностью словесной драмы, и музыку, соединяющую всѣ отрывки діалога въ гармоническое цѣлое, музыку, которая рассказываетъ вамъ всѣ мысли дѣйствующихъ лицъ, пополняетъ то, о чемъ они умолчатъ, разоблачаетъ ихъ хитрости и ложь и показываетъ такимъ образомъ пружины психологическаго механизма, побуждающаго ихъ двигаться и говорить. И это внутреннее пониманіе драмы, стоящее выше всякаго умственнаго анализа, доставляетъ музыканту живѣйшее удовольствіе, поэтому чѣмъ болѣе вы понимаете, тѣмъ болѣе наслаждаетесь. Въ этомъ заключается одна изъ необъяснимыхъ тайнъ музыки. Теперь легко видѣть, какая роль выпадала на долю инструментальной въ лирической комедіи, гдѣ никто, кромѣ Керубино, никогда не говоритъ того что думаетъ, гдѣ всѣ обманываютъ, и бывають обмануты въ свою очередь. Можно было бы выразить въ двухъ словахъ невѣроятныя и неистощимыя средства инструменталиста, которыхъ Моцартъ развернулъ въ этой оперѣ, сказавши, что вся масса остроумія, отъ которой нужно было освободить діалогъ, была свалена полными пригоршнями въ оркестръ, такъ что Бомарше, переведенный четвертями и восьмыми, остался почти неприкосновеннымъ подъ дымкой этого новаго пересказа.

Въ наше время рѣдко случается, чтобы при похвалѣ музыкѣ не было сказано, что она «умная». Это модное слово, которое журналисты не — музыканты употребляютъ какъ попало, за непониманіемъ его настоящаго смысла и такимъ образомъ этотъ эпитетъ сдѣлался совсѣмъ избитымъ и банальнымъ. Прежде всего мы скажемъ этимъ господамъ, что нѣтъ музыки «умной» самой по себѣ, какъ нѣтъ умныхъ волненій и страстей. Такимъ образомъ эпитетъ не имѣлъ бы смысла въ приложеніи къ фугѣ Баха, къ квартету или симфоніи Моцарта и ко всякому другому произведенію чистой музыки. Для композитора умъ можетъ заключаться только въ извѣстномъ приложеніи его музыки къ программѣ, прямой или косвенной, словесной или подразумеваемой. Но что такое это приложеніе и въ какомъ случаѣ можно сказать о музыкѣ, что она умна? Довольно-ли ей, для полученія такого титула, исполнить въ точности всѣ данныя программы, не болѣе и не менѣе? Нѣтъ, въ такомъ случаѣ она только правдива. Музыка умная, по нашему мнѣнію, есть та, которая идетъ дальше программы, которая изображаетъ нѣчто, не заключающееся въ текстѣ, такимъ образомъ, что слушатель можетъ легко схватить ея смыслъ. Напримѣръ, есть очень много ума въ пѣсенкѣ Осмина, гдѣ звуки указываютъ на многое, чего нѣтъ въ словахъ. Вообще умъ музыканта выражается въ намекахъ, на уже видѣнное или понятое нами. То мотивъ или фраза, появляясь какъ воспоминаніе, пріобрѣтають яркій смыслъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ воспроизводятся, какъ напримѣръ

каватина Микели: *Guide mes pas, ô Providence!* исполняемая оркестромъ въ сценѣ у заставы въ оперѣ *Водовозъ*; то это забавная несообразность, происходящая отъ полного разногласія музыки со словами, какъ на примѣръ блестящій припѣвъ аріи: *Ah, qu'il est doux d'être soldat*, въ *Бѣлой дамѣ*, Буалдьё, повторяющійся въ искаженной и жалобной мелодіи послѣ того, какъ были упомянуты нѣкоторыя случайности, которымъ бываетъ подверженъ отсутствующій солдатъ; или оркестръ заглядываетъ впередъ и возбуждаетъ мысли о будущихъ тяжелыхъ временахъ. Кто изъ слышавшихъ прощаніе Макса и Агаты, прекрасное тріо *Фрейшюца* во второмъ актѣ, не призналъ въ восходящей фигурѣ віолончели повторенный призывъ ада, который выкажетъ передъ нами всю свою торжественную обстановку въ фантастической сценѣ. Вотъ нѣсколько способовъ, которыми умъ, независимо отъ правдивости и выраженія, можетъ заявить себя въ музыкѣ. Они безчисленны, какъ тексты и программы, драматическія и другія, могущія дать имъ начало; но почти всегда музыкальный умъ имѣетъ нѣчто родственное съ аллегоріей, такъ какъ сообщается съ пониманіемъ болѣе всего при помощи образовъ и намековъ, прямыхъ и косвенныхъ. Тѣмъ не менѣе есть случаи, когда простое возвращеніе музыкальной фразы въ теченіе одной и той-же вещи, и повтореніе текста, сначала не имѣвшаго ничего выдающагося, производитъ превосходную остроту. На этотъ разъ мы возьмемъ примѣръ изъ Фигаро, чтобы возвратиться къ предмету настоящей статьи.

Спрятанный Альмавива подслушиваетъ разговоръ между Сусанной и Базиліо; послѣдній обвиняетъ пажу въ томъ, что онъ правится камеристкѣ и даже смѣетъ поднимать глаза на графиню. Является графъ и раздражается гнѣвомъ; тріо начинается Базиліо, въ восторгѣ отъ сдѣланнаго зла, притворяется испуганнымъ; но такъ какъ музыка не умѣетъ лгать, то злодѣй поетъ свои извиненія довольно весело. Сусанна, имѣющая полное основаніе бояться, выражаетъ свой испугъ отрывочными и ослабѣвшими нотами, и при каденціи падаетъ въ легкій обморокъ. Ревнивецъ смягчается. Вѣрный слуга притворяется, будто хочетъ утишить забавляющій его гнѣвъ и подливаетъ масла въ огонь словами: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto*; эти вѣроломныя слова поются многозначительнымъ тономъ, въ униссонъ съ оркестромъ, и немедленно производятъ свое дѣйствіе. Альмавива выражаетъ намѣреніе прогнать пажу, и для оправданія такого суроваго приговора рассказываетъ въ небольшомъ речитативѣ, какъ одинъ разъ онъ нашель пажу, забившагося подъ столъ у дочери садовника, и объясненіе этого открытія приводитъ другое. Пажъ оказывается тутъ, такъ же удобно спрятанный у Сусанны, какъ и у Барбарини. *Cosa veggio!* восклицаетъ графъ; *Ah crude stelle!* говоритъ Сусанна; *Oh meglio ancora* произноситъ донъ Базиліо. Послѣ этихъ послѣдовательныхъ восклицаній начинается ансамбль, въ которомъ всѣ три лирические характера обрисовываются опредѣленно и рѣзко. Синкопы фразы: *onestissima signora* выражаютъ задыхающуюся ярость Альмавивы; Сусанна близка ко вторичному обмороку; Базиліо же, бѣсъ въ черной рясѣ, истинный Мефистофель передней, чувствуетъ себя отлично. Своимъ пѣтушымъ голосомъ, онъ начинаетъ такую наивно-лукавую тему, выражающую въ то же время такое полное удовлетвореніе, что злодѣй кажется почти добродушнымъ человѣкомъ, благодаря своей хитрости. *Così fan tutte le belle. Non c'è alcuna novità!* Сказавъ это въ сторону, Базиліо обращается къ графу и повторяетъ ему слово въ слово и нота въ ноту, но квинтой выше, какъ будто боясь не быть услышаннымъ: *Ah delle paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto*. Имѣя власть повторять свои фразы гдѣ и сколько угодно, могъ ли музыкантъ изобрѣсти что-нибудь болѣе остроумное, чѣмъ повтореніе этой фразы въ ту минуту, когда *corpus delicti*, найденный въ креслѣ, превратилъ подозрѣніе въ увѣренность въ глазахъ ревнивца. Развѣ это не прелестно?

Разобранное нами тріо можетъ быть самое лучшее лирическое положеніе піесы. Оно превосходно во всѣхъ отношеніяхъ. Его темы, основанныя на ансамблѣ голосовъ и оркестровыхъ фигуръ, постоянно разнообразятся модуляціей и возвращаются какъ разъ тогда, когда ихъ ждетъ ухо; діалогъ фразированъ съ удивительной естественностью и глубокимъ пониманіемъ комическаго эффекта; противоположность характеровъ выражается рѣзко; подробности инструментовки сглаживаютъ отдѣльныя партіи и постоянно поддерживаютъ единство; со всѣхъ сторонъ этотъ отрывокъ превосходенъ по музыкѣ и равно правдивъ и *умень* по приложенію. Въ немъ заключается совершенство этого рода сочиненія, или я сильно заблуждаюсь. Это тріо даетъ общее понятіе о всѣхъ ансамбляхъ оперы и избавляетъ насъ отъ труда разсматривать ихъ въ отдѣльности. Изъ нихъ

нѣтъ ни одного, въ которомъ подобныя достоинства и красоты не возвращались бы въ большей или меньшей степени. Вездѣ та же грація, та же естественность, ученость, умъ, тотъ же глубокій расчетъ, скрытый подъ тою же легкостью. Наша статья независимо отъ прочаго превратилась бы въ книгу, если бы мы стали все это выискивать въ партитурѣ, заключающей болѣе 500 страницъ, и кромѣ того эту книгу нельзя написать. Она была-бы возможна только при обладаніи удивительной плодовитостью, подобной той, которую выказалъ нашъ герой, наполнивъ четыре акта *Фигаро*, и ни разу почти не утомившись умомъ и не повторяясь; здѣсь же нельзя разнообразить формы анализа, какъ Моцартъ разнообразилъ въ ансамбляхъ формы музыки, драматическій характеръ которой, за нѣсколькими отѣнками, постоянно одинаковъ. Замѣьте, что въ дѣйствіи запутанномъ и усложненномъ столькими приключеніями, заключалось неизбѣжное однообразіе для музыканта. Въ самомъ дѣлѣ, Альмавива постоянно бѣсится и ревнуетъ, не довѣряетъ и подвергается обманамъ, раздаетъ направо и налево выговоры, которые никого не задѣваютъ за живое; Фигаро постоянно замышляетъ какую-нибудь любезную ложь, какую-нибудь покровительственную хитрость; Сусанна старается поправить глупости своей госпожи или избѣжать преслѣдованій челоѣка, который ей не нравится; графиня постоянно беспокоится, недовольна и раздражена всѣмъ происходящимъ и хорошенько сама не знаетъ, кого любить. Боже мой! всякій, кромѣ Моцарта, сбился бы съ толку, пробуя сочинить *Фигаро*. Маэстро стараго закала справился бы съ задачей при помощи речитатива и общихъ мѣстъ итальянской музыки; композиторъ нашего времени отпавилъ бы сюжетъ ко всѣмъ чертямъ, онъ ударился бы въ музыку фантазій, въ вальсы, кабалетты, усиленія, упражненія вокализаций, способъ сочиненія, почти столько же заботящійся о словахъ, сколько фугированный мадригалъ въ шестнадцатомъ вѣкѣ. Моцартъ сѣмѣлъ удержаться до конца, въ музыкальномъ и драматическомъ отношеніи, въ жалкихъ рамкахъ, навязанныхъ ему; и съ какой твердостью таланта, съ какой настойчивостью воли, съ какимъ самоотверженіемъ удержался онъ въ нихъ! Сколько нужно было употребить труда для того, чтобы сдержать порывы своего чувства и охладить свою музыку до температуры, указанной либретто; сколько нужно было усилій и размышленій, чтобы меньше нравиться слушателямъ!

Аріи и дуэты оперы, вообще столь же прекрасные и такъ же хорошо разработанные какъ и ансамбли, заключаются, какъ и эти послѣдніе, въ предѣлахъ смѣшанной и умѣренной выразительности, которые сюжетъ рѣдко позволялъ переступать. Тѣмъ не менѣе нѣкоторые изъ нихъ представляютъ счастливыя исключенія, которыхъ нѣтъ и не могло быть въ ансамбляхъ. Вотъ причина этого. Авторы оперы не имѣли права распорядиться дѣйствіемъ комедіи, которое нужно было оставить неприкосновеннымъ; но они могли и должны были измѣнить характеры въ смыслѣ музыкальномъ; они должны были вдунуть душу въ лица Бомарше; изъ олицетворенныхъ сарказмовъ превратить ихъ въ отдѣльныя челоѣческія личности, поставивъ на мѣсто сатиры прежняго порядка естественный языкъ страстей и интересовъ каждаго. Гдѣ же должно было произойти и принести плоды это перерожденіе? Въ тѣхъ-ли частяхъ оперы, въ которыхъ распутываются происшествія пьесы? Но мы видѣли, что въ такихъ случаяхъ дѣйствующія лица, почти всегда принужденныя лгать и притворяться, входятъ въ тѣсное сообщеніе съ душой слушателя только при помощи оркестра, играющаго тогда роль переводчика. Совсѣмъ другое дѣло въ аріяхъ. Тамъ Да-Понте и Моцартъ могли находить, внѣ дѣйствія, просторъ для изліяній, гдѣ дѣйствующія лица показывались бы безъ прикрытія со всею искренностью. Но и эта волюность имѣла свои предѣлы. Такъ измѣнять характеры можно было въ извѣстной мѣрѣ, не доводя ихъ всякій разъ до той степени пылкости, гдѣ они стали бы истинно-лирическими, такъ какъ основа этихъ характеровъ вытекала изъ событій пьесы, которыхъ нельзя было измѣнить.

Замѣчательно, что двѣ лучшія аріи оперы или по крайней мѣрѣ тѣ, которыя больше всего нравятся большинству дилеттантовъ, не связаны съ основными пружинами драмы: *Non piu andrai* и *Voi che sapete*. Первая представляетъ картину солдатской жизни, начертанную челоѣкомъ, никогда не носившимъ оружія; слѣдовательно она есть общее мѣсто. Вторая есть пѣсенка съ аккомпаниментомъ гитары, музыка безъ претензій изобразить что-либо. Это кажется страннымъ, а между тѣмъ это очень естественно и вполне послѣдовательно. Взгляните на текстъ этой пѣсенки и воинственной аріи, чуждыхъ положенію и индивидуальнымъ чувствамъ того, кто ихъ поетъ, и вы

увидите, что въ нихъ находится лирической матеріалъ въ большемъ количествѣ и лучшаго качества, чѣмъ въ какой-нибудь аріи, связанной съ драмой; такъ счастливъ былъ выборъ этой пьесы!

Онъ былъ до такой степени удаченъ, что главное дѣйствующее лицо пьесы сводится почти къ нулю въ партитурѣ. Фигаро есть французскій до-революціонный философъ и острякъ; весь талантъ музыканта не могъ помочь этимъ двумъ бѣдствіямъ. Что можно сдѣлать изъ личности, которая въ самыя неблагопріятныя минуты стоитъ выше несчастія, которая осмѣивается самое себя, когда не можетъ смѣяться надъ другими. Моцартъ заставляетъ его танцовать, онъ даетъ ему мелодіи въ $\frac{3}{4}$, почти россиніевскія, но онѣ не имѣютъ ни характерности, ни прелести. Онъ всегда танцуетъ, даже тогда, когда ему отбиваютъ тактъ по плечамъ. Это важное качество въ жизни, но совершенно ничтожное въ оперѣ. Воинственная пѣсня очень удачно выдвигала офранцузившагося испанца изъ его искусственной національности и хвастливой философіи, и ставила образцовую вещь на мѣсто вынужденныхъ мелочей, выражающихъ, за неимѣніемъ лучшаго, антимузыкальный характеръ этого лица. Легко понять всемірную благосклонность, которой такъ долго пользовалась эта знаменитая арія. Она соединяетъ все восхищающее знатоковъ и все, необходимое для того, чтобы затронуть самое тупое музыкальное чувство: въ ней есть пріятное и легкое пѣніе, подражательная декламація, изображающая текстъ очень естественно, полная звучности, благозвучія, движенія и образцовъ инструментовки, ритмъ, подъ который сто тысячъ человѣкъ могутъ идти въ тактъ, и выразительность, способная наэлектризовать послѣдняго изъ тупицъ. Моцартъ былъ настолько остроуменъ, что понималъ и исполнилъ картину солдатской жизни съ двойкой точки зрѣнія. Онъ сначала принимаетъ ее со стороны юмористической и сатирической, которая и заключалась въ комедіи. Слышится голосъ унтеръ-офицера: *Collo dritto! Muso franco!* Новобранецъ стоитъ передъ вами, неподвижно вытянувшись, настороживъ уши. Аккорды оркестра, падающіе съ чисто солдатской грубостью на паузы, помѣщенные между словами команды, и съ каждымъ ударомъ приводящіе или подготавливающіе другой тонъ, показываютъ вамъ различныя движенія этого автомата. Онъ ходитъ направо и налево, впередъ и назадъ, ударяетъ въ землю своимъ тяжелымъ оружіемъ и наконецъ опять принимаетъ позу египетской статуи. Все это музыка буквально показываетъ намъ. При словахъ *ed in vece del Fandango* декламація становится менѣ повелительной; воспоминаніе о родительскомъ очагѣ затрагиваетъ минорныя струны въ душѣ новобранца, но слеза эта скоро осушается: модуляція быстро обращается къ тоникѣ: *una marcia per un fango* и маршъ тотчасъ же начинается. Пока пѣніе продолжаетъ воспроизводить силлабическими восьмыми мельчайшія подробности службы, полный составъ духовыхъ инструментовъ проводитъ передъ нами доблестные и поэтическіе образы славы и битвы. Воинственныя тріолы трубы непреодолимо призываютъ новобранца *alla vittoria, alla gloria militar*. Простите цвѣты и ленты, простите легкіе танцы, прости юная любовь! Новобранецъ услышалъ призывъ славы и все забылъ. Такъ вотъ каково окончательное впечатлѣніе, которое ты хотѣлъ намъ оставить, *maestro caro!* Отъ прозы ты пришелъ къ поэзіи, отъ ироніи къ энтузіазму. Увы, какъ много людей идетъ путемъ обратнымъ! Удивляясь Моцарту, не забудемъ поэта, такъ прекрасно переложившаго стихомъ текстъ этой аріи. Напримѣръ:

Per montagni, per valloni,
Colle neve e' i sol Lioni,
Al concerto di tromboni,
Die bombardi, di cannoni,
Che le palle in tutti i tuoni
All' orrechio fan fischiar.

Подобные стихи уже въ себѣ заключаютъ музыку. Работа композитора наполовину сдѣлана.

Альмавива не остался французомъ, подобно Фигаро, пройдя черезъ руки Моцарта. Въ немъ можно узнать хорошаго и истиннаго испанца въ грандіозной аріи: *Vedro mentr'io sospiro*, въ которой съ такимъ величіемъ рисуются слабости влюбленнаго, мстительнаго и ревниваго сердца. Эта арія не изъ тѣхъ, которыя приводятъ въ восторгъ; въ ней нѣтъ ничего трагическаго, но между тѣмъ она глубоко трогаетъ. Въ ней поочередно раздражается негодованіе и слышится сдержанный гнѣвъ; это

скорбь, отравленная страданіями гордости, умиленіе, которому не даютъ разрѣшиться въ слезахъ, безсильная, задушающая ярость; это любовь (не платоническая) со своими острыми язвами и самымъ жгучимъ ядомъ. Но надежда еще жива въ Альмавивѣ; его голосъ звучитъ мольбой; онъ призываетъ со всей энергіей южныхъ страстей минуту, когда утолится въ немъ двойная потребность — любви и мести. Какъ мы сказали, нельзя быть болѣе испанцемъ, чѣмъ графъ Альмавива и нельзя быть болѣе правдивымъ, глубокомысленнымъ и драматичнымъ, чѣмъ Моцартъ.

Уже было замѣчено, что графиня и Сусанна повидимому имѣютъ одинаковыя права на званіе примадонны, или правильнѣе говоря, одинаково неполныя права. Моцартъ замѣчательно правильно разсудилъ, что при двухъ женскихъ роляхъ, такъ уравновѣшенныхъ по интересу и драматическому значенію, одна не должна постоянно закрывать собой другую въ вокальномъ отношеніи; нужно было раздѣлить примадонну между барыней и служанкой; Сусанна, пользующаяся предпочтеніемъ и обожаніемъ, должна была господствовать вездѣ, гдѣ выступаетъ конкуренція между двумя женщинами, т. е. въ сценахъ, развивающихъ дѣйствіе и въ ансамбляхъ; Розина, какъ любящая женщина, вознаграждается за это въ чувствительныхъ сценахъ. Ей предоставлены большія аріи, благородныя кантилены. Нужно было много находчивости для подобной борьбы съ безчисленными препятствіями сюжета, остроуміе котораго было его главнымъ порокомъ.

У графини есть каватина во второмъ актѣ, большая выразительная арія въ третьемъ и блестящая арія въ четвертомъ, прибавленная по просьбѣ синьоры Стораче. Эта послѣдняя совершенно лишняя. Каватина *Porgi amor, mi bémol majeur, Larghetto*, дышетъ восхитительной нѣжностью и меланхоліей. Жаль, что въ этомъ прекрасномъ отрывкѣ только сорокъ тактовъ, считая и ритурнель.

Dove sono i bei momenti есть арія возвышенная по стилю и благородная по выраженію.

Поэтическія воспоминанія о медовыхъ мѣсяцахъ, послѣ долгихъ лѣтъ безотраднaго супружества, оживляютъ на мгновеніе увядшее сердце Розины. Она поетъ свои воспоминанія съ такимъ же блескомъ, какимъ сіяло солнце того дня, когда Линдоръ поклялся ей въ вѣрности, и такой же чистой и сладостной мелодіей, какъ первая мечта любви въ дѣвственномъ сердцѣ. Ахъ, еслибы эта невозвратная весна жизни могла придти опять; *Ah si almen la mia Costanza* и пр. Розина предается сладостнымъ мечтамъ, свойственнымъ ея полу; *Andante* мѣняется въ *Allegro* и возрождающаяся надежда выражается въ одной изъ тѣхъ восхитительныхъ темъ, противъ которыхъ никто не можетъ устоять, кромѣ мужей.

Пассажи, полные граціи, исполняемые въ терціяхъ и секстахъ гобоемъ и фаготомъ, отвѣчаютъ желаніямъ супруги и посылаютъ ей ободрительные возгласы; если какое нибудь болѣзненное сомнѣніе и проскальзываетъ въ модуляціи, надъ которой господствуетъ верхнее *la* вокальной партіи, спускающееся до *sol* хроматическими ступенями, то тяжелая мысль скоро сглаживается въ радости торжества, предсказаннаго заключеніемъ. — Это торжество, бѣдная Розина, будетъ всегда только торжествомъ искусства, сдѣлавшаго васъ такой прекрасной и достойной лучшей участи.

Изъ двухъ арій Сусанны одна декламационная и относится къ дѣйствию, другая мелодическая и спокойная; мы рѣшительно предпочитаемъ первую: *Venite inginocchiate vi*. Горничная занята туалетомъ пажа, котораго наряжаютъ въ женскій костюмъ, а графиня любитъ эту группой, «столь же интересной, сколько и живописной», говоря словами Вертера, не Гётевскаго, но водевильнаго. Когда втыкаютъ булавки и прилаживаютъ чепчикъ, пѣть становится затруднительно при такихъ важныхъ занятіяхъ. Тогда оркестръ поетъ намъ вмѣсто Сусанны. Здѣсь не было мѣста для вокальной мелодіи. Сколько прелестныхъ подробностей, граціозныхъ мотивовъ, остроумныхъ словъ и задорнаго кокетства въ этомъ разговорѣ скрипокъ съ флейтами и ихъ свитой. Мы назвали бы этотъ разговоръ картинкой Альбана или Грѣза, если бы это сравненіе не было слишкомъ избито. Эта музыкальная картина стоитъ лучшаго, если только выводимая ею три женщины будутъ маломальски походить на Розину, Сусанну и Керубино. Мы сознаемся, что подобное видимое тріо было-бы очень трудно составить.

Пажъ единственный характеръ у Бомарше, котораго нечаянно задѣло дуновеніе поэзіи.

Нужно было только снять съ роли лакировку сарказма, покрывающую всю пьесу, перенести чело́вѣка изъ области пропіи въ область чувства (что для роли Керубино было легко) и получался типъ вполне музыкальный и высоко лирический. Онъ не болѣе и не менѣе какъ будущій Донъ-Жуанъ, котораго мы увидимъ въ *Dissoluto punito*, съ неизбежнымъ заключеніемъ его дебютовъ въ *Свадьбу Фигаро*, со спискомъ 1565 нобѣдъ, принимающаго лично вызовъ смерти, которую онъ пригласилъ на ужинъ, будто хорошенькую женщину. Поэтическое тождество этихъ двухъ лицъ намъ кажется яснымъ, какъ день. Въ четырнадцать лѣтъ — и это самое большее, Керубино начинаетъ выказывать ту силу очарованія, противъ которой впослѣдствіи ничто не устоитъ. Онъ уже правится всѣмъ женщинамъ, и всѣ женщины правятся ему, до старой Марселины включительно. Говоритъ же о немъ Сусанна въ упомянутой нами аріи: *Se l'amano le femine, han certo il lor per chѣ*. Развѣ въ немъ не выражается такъ же ясно и другая главная черта Донъ-Жуана? Напрасно его хозяинъ, могущественный вельможа Альмавива, грозитъ его прогнать, убить или прибить: пажъ смѣется надъ ревнивцемъ, занимаетъ его мѣсто, нисколько его не боится и вездѣ противопоставляетъ подлиннаго Донъ-Жуана этой плохой передѣлкѣ его самого. Горе тебѣ, уважаемый графъ, если пажъ столкнется съ тобой на своемъ пути, когда у него будутъ *gran mustacchi*, предсказанные ему Фигаро. Онъ проломитъ тебѣ голову и дастъ тебѣ наслѣдника, чтобы по возможности поправить зло. Бомарше даже отчасти предвидѣль, что должно было случиться. Итакъ здѣсь находится цѣликомъ, въ зародышѣ, то удивительное существо, которое окончательно разовьется въ слѣдующей оперѣ, подъ новымъ именемъ *Донъ-Жуана*.

Предоставляю вамъ судить какъ счастливъ былъ Моцартъ, открывъ этотъ золотой самородокъ среди всей мишуры и фальшивыхъ брилліантовъ Бомарше;¹²³ онъ обрабатываетъ партію Керубино съ любовью; онъ питаетъ чувства матери и музыканта къ прелестному ребенку, которому уже принадлежатъ сердца всѣхъ женщинъ въ пьесѣ. Послушайте *Non so più cosa son, cosa faccio*; послушайте эти дрожащія фразы, которыя пѣніе баса скоро обвиваетъ какъ сладострастные объятія, этотъ лихорадочный ритмъ, эту неопредѣленную и постоянно безпокойную инструментовку, весь эротическій бредъ, который не рѣшаясь еще искать женщину въ самой женщинѣ, спрашиваетъ ее у деревьевъ, у горъ, у источниковъ, у всей природы. Вся природа, въ глазахъ пажы, носитъ юбку. Нѣсколько тактовъ *Adagio*, какъ бы замираніе, задерживаетъ на минуту передъ концомъ *Allegro agitato*. Это не нуждается въ комментаріяхъ. Пажъ находится наединѣ съ Сусанной.

Въ аріи *Voi che sapete* та же мысль (потому что у Керубино только одна и есть) выражается совсѣмъ иначе. Здѣсь онъ передъ графиней, которую онъ, правда, любитъ больше всѣхъ, но одна она внушаетъ ему нѣкоторый страхъ. Не будемъ забывать, что ему четырнадцать лѣтъ и что онъ поетъ въ сопрановомъ ключѣ. Онъ робокъ съ Розиной, потому-что на списокъ его побѣдъ еще нѣтъ ни одного имени; онъ выражаетъ свои желанія въ романсѣ и *Andante con moto* наиболѣе подходило къ этой замаскированной, хотя все таки довольно прозрачной просьбѣ. О вы, знающіе, что такое любовь въ четырнадцать лѣтъ, когда жизнь представляется чудной загадкой, близкое разрѣшеніе которой сулитъ нѣжный взглядъ женщины; когда ожиданіе невѣдомаго небеснаго блаженства, сладостно томитъ сердце и воображеніе, всѣ вы, прошедшіе черезъ этотъ періодъ, любезные читатели, вы поняли романсъ пажы, который вовсе не романсъ. Онъ васъ снова привелъ къ вратамъ того рая, который — увы! всегда теряется при вступленіи въ него. Это заблужденіе и производитъ непостоянство. Люди мѣняются часто, мѣняются постоянно, потому-что имъ всегда кажется, что они только ошиблись дверью. Пѣсенка или скорѣе каватина, внушившая намъ это размышленіе, одна изъ тѣхъ вещей, которыя должны быть прочувствованы, а не разобраны. Сама любовь продиктовала эту мелодію композитору; сама она наполняла своимъ дыханіемъ эти инструменты, изъ которыхъ исходятъ весеннія воздыханія юноши; сама любовь распредѣлила модуляцію такимъ образомъ, что каждый тактъ приходится на новый тонъ, а каждый тонъ усиливаетъ волненіе и восторгъ; наконецъ любовь устроила все, начиная съ *pizzicato* квартета и съ фигуръ духовыхъ инструментовъ, до нѣжнаго томленія и непреодолимой обольстительности вокальнаго пѣнія. Это чудный отрывокъ, но и какое положеніе! Маленькая змѣйка, не имѣющая еще ни жала, ни яда, ни лукавства,

¹²³ Мишура и фальшивые брилліанты разумѣется въ музыкальномъ отношеніи.

сладострастно развертывается под лучами солнца красоты! она выказывает свою пеструю шкурку и золотую головку перед удивленными дочерьми Евы. Она уже бросает взгляды, полные пылающего желанія, на свою будущую добычу. Наивная змѣйка спрашивает у нея, какъ ей схватить эту добычу. Эта прелестная роль почти оправдала бы либретто, если бы можно было удѣлить ей больше мѣста въ партитурѣ. Къ сожалѣнію у Керубино только эти двѣ аріи и маленькій дуэтъ, связанный съ положеніемъ, въ которомъ характеръ долженъ былъ отступить на второй планъ.

Чтобы придать *Свадьбѣ Фигаро* всю музыкальную цѣну какую могло имѣть произведеніе подобнаго рода, Моцартъ выказалъ себя щедрымъ относительно второстепенныхъ партій болѣе, чѣмъ въ какой либо другой оперѣ, разумѣется исключая *Донъ-Жуана*. Аріи Бартоло и Базиліо, обыкновенно выпускаемыя при представленіи, тѣмъ не менѣе отличаются остроумнымъ и глубокимъ комизмомъ, возбуждаютъ смѣхъ въ умѣ, но не вызываютъ веселости. Это и не могло быть иначе. Одна изъ этихъ арій, выражающая мысль о мести и плутовствѣ, есть недекоръ, *La vendetta, oh la vendetta!* восклицаетъ бывшій воспитатель Розины, и восклицаніе его, поддерживаемое всѣмъ оркестромъ, съ прибавленіемъ трубъ и литавръ, кажется сигналомъ къ отчаянной битвѣ. Но вотъ послѣ этого героическаго приступа, начинается, такъ сказать, тащиться скрипичная фигура, не попадающая въ ритмъ; виолончель подражаетъ ей или передразниваетъ ее *motu contrario*, на разстояніи одной четверти. Что означаетъ эта хромая походка? Она намекаетъ на мѣсто боя и на выборъ оружія. Черезъ нѣсколько тактовъ Бартоло самъ объясняетъ намъ свой планъ атаки въ болтливыхъ тріоляхъ, въ которыхъ какъ будто слышится адвокатское совѣщаніе.

Se tutto il codice dovesse volgere,
Se tutto il indice dovesse leggere,
Con un equivoco, con un sinonimo
Qualeche garbaglio si troverà.

Затѣмъ эта болтовня уступаетъ мѣсто языку разсужденія, фразамъ, логическій и музыкальный смыслъ которыхъ остается неконченнымъ. *Coll astuzia... coll arguzia, coll giudizio, coll criterio..., si potrebbe*, и оркестръ проводитъ насъ по этимъ смутнымъ представленіямъ плутовства, управляемымъ одной ясною мыслью — о мести — въ выдержанной нотѣ скрипки и валторны. Несомнѣнно, что и такими средствами *il birbo Figaro vinto sarà*.

Что касается аріи Базиліо *In quell'anni*, то это лекція трусости и подлости. Частный совѣтникъ графа Альмавивы излагаетъ передъ Бартоло въ этой аріи свою систему практической философіи, въ *si bémol majeur* и въ формѣ защитительной рѣчи. По его мнѣнію, все умѣнье жить заключается въ томъ, чтобы хорошенько закутаться въ ослиную шкуру, съ головы до ногъ. Подъ ея защитой онъ выдержалъ грозу; молнія не унизила до того, чтобы ударить въ осла. Дикій звѣрь, когти котораго Базиліо уже чувствовалъ на себѣ, вѣроятно какой-нибудь близорукій медвѣдь, ушелъ, обманутый его маской и презирая такую жалкую добычу. Нечего говорить, что мы слышимъ и раскаты грома и рычаніе звѣря. Лафонтенъ не могъ разсказать этого живѣе и нагляднѣе. Наконецъ является нравственный выводъ, а именно *Col cujo d'asino fuggir si puo!* Мы никогда не догадались бы, какой характеръ Моцартъ придать этому афоризму трусовъ и негодяевъ. Онъ сдѣлалъ изъ него вполне воинственную и торжественную мелодію, которую для полноты удваиваютъ скрипки, флейты и валторны въ различныхъ октавахъ. Это превосходная музыкальная шутка, истинный сарказмъ положенный на ноты, остроумная выходка безъ словъ и даже болѣе глубокая черта характера. Базиліо низокъ систематически, а не по темпераменту, что составляетъ нѣкоторое философское мужество. Онъ долженъ носить символъ униженія, ослиную шкуру, съ такой же гордостью, съ какой генералъ носитъ эполеты, или съ какой философы другой школы надѣваютъ плащъ Зенона. Аріи съ нѣсколькими темпами довольно рѣдки въ операхъ нашего героя, но та, о которой идетъ рѣчь, раздѣлена на три части: *Andante*, *Tempo di Menuetto* и *Allegro assai*, потому что содержанія повѣствовательнаго, описательнаго и дидактическаго.

Будемъ ли мы говорить о Барбаринѣ и ея крошечной, хотя и очень хорошенькой пѣсенкѣ *fa mineur*, вполне соответствующей переходному возрасту этой дѣвочки, испытывающей уже недугъ юности и вздыхающей о лекарствѣ, употребительномъ въ такихъ случаяхъ. Барбарина *pendant*

женского пола къ Керубино, съ тою разницею, что она только образчикъ, между тѣмъ какъ пажъ есть типъ.

Въ итогѣ мы имѣемъ семь дуэтовъ въ *Свадьбѣ Фигаро*, и, по странному расположенію или по случайности либретто, Сусанна участвуетъ во всѣхъ семи. *Crudel! perchè finora!* — наиболѣе любимый изъ нихъ. Въ немъ одномъ есть страсть и то съ одной стороны. Она высказывается съ первыхъ фразъ Альмавивы въ *la mineur*. Отвѣтъ Сусанны: *signor, la donna ognora tempo ha di dir sì*, положительно кажется построеннымъ въ соотвѣтственномъ мажорномъ тонѣ; но замѣьте какая коварная, двусмысленная, полная лукавства и двойственности гармонія аккомпанируетъ въ первыхъ двухъ тактахъ этому пѣнію, которое само по себѣ очень естественно. Альмавива взволнованъ, Сусанна спокойна; одинъ обмануть, другая обманывается; и это противоположеніе слышится съ начала до конца дуэта. *Verrai? non mancherai?* задыхающаяся фраза съ акцентомъ на случайномъ *si bémol*, которое сама Венера или одинъ изъ ея сыновей, все равно который, поставили передъ разрѣшающимъ его *la*. Наконецъ нѣтъ болѣе сомнѣнія — она придетъ, она это говоритъ и повторяетъ; мажоръ тоникѣ слѣдуетъ за миноромъ и появленіе трехъ діэзовъ вливаетъ цѣлый потокъ пламени въ мелодію графа: *Mi sento di contento pieno di gioia il cor*. А Сусанна холоднѣе и насмѣшливѣе чѣмъ когда либо. *Scusate mi se mento*, говоритъ она въ сторону. Музыка говорила это намъ съ самаго начала; она никогда не должна участвовать во лжи, заключенной въ текстѣ.

Этотъ дуэтъ, образцовый по чувству и изяществу, можетъ быть имѣть нѣкоторое сходство съ *Andante La ci darem*; однако въ немъ менѣе прелести. Между Донъ-Жуаномъ и Церлиной волненіе обоюдное; оба они искренни; Донъ-Жуанъ въ своихъ желаніяхъ, а Церлина въ непреодолимой склонности, влекущей ее къ ея обольстителю. Такимъ образомъ здѣсь можно было раздѣлить главную мелодію, которая въ *Свадьбѣ Фигаро*, приходится на долю одного Альмавивы; уже то обстоятельство было неблагопріятно, что драматическая необходимость заставляла низкую партію перевѣшивать высокую. Въ *Là ci darem*, напротивъ, мелодія не только раздѣлялась, но и самыя красивыя и трогательныя фразы по праву доставались Церлинѣ; мы подразумѣваемъ тѣ, которыя должны были выражать сопротивленіе и увлеченіе. Такого различіе между этими двумя дуэтами, и такъ обдумывать Моцартъ свою музыку.

Мы упомянемъ о дуэтѣ Сусанны съ Марселиной, чтобы обратить вниманіе на отсутствіе противоположенія характеровъ, которое должно было бы тамъ находиться, какъ и въ первомъ. Молодая и хорошенькая субретка, болѣе насмѣхающаяся, чѣмъ разсерженная, и старая дуэнья, трясущаяся отъ досады и бѣшенства, не должны были бы раздѣлять одну и ту же мелодію. Жаль, что во время Моцарта, голосъ контральто не былъ побольше распространенъ среди итальянскихъ пѣвицъ¹²⁴. Пять женщинъ, считая пажа, имѣютъ роли, въ оперѣ и всѣ поютъ сопрано. Композиторъ терялъ драгоцѣнное средство разнообразія и контраста. Послѣ *Идоменей* Моцартъ не имѣлъ уже соперниковъ въ искусствѣ инструментровки, приложенномъ къ драматическому пѣнію. Послѣ *Фигаро* онъ занимаетъ первое мѣсто среди композиторовъ чисто инструментальной музыки. Кто изъ мастеровъ послѣдняго вѣка, не исключая и Гайдна, написалъ бы увертюру нашей оперы, кто сочинилъ бы даже *фанданго* въ концѣ третьяго акта? Мы не знаемъ, принадлежитъ ли дивная мелодія этого танца Моцарту или онъ заимствовалъ ее у національныхъ пѣсень Испаніи. Приложена она къ дѣлу совершенно по-моцартовски. Пѣніе, удваиваемое кое-гдѣ фаготомъ и флейтой, поручено скрипкѣ; аккомпаниментомъ служить нѣчто въ родѣ контръ-темы, взятой изъ той же мелодіи; она идетъ все время отдѣльными нотами равной стоимости, но сложнымъ рисункомъ, то въ параллельномъ, то въ боковомъ, то въ противоположномъ движеніи по отношенію къ главной мелодіи. Получается рядъ секст-аккордовъ, производящихъ чудный эффектъ¹²⁵. Прибавьте къ этому ученому ходу совсѣмъ простую и какъ бы первобытную модуляцію. Изъ *la mineur* мы переходимъ въ минорный тонъ квинты, потомъ въ *do majeur*, и заканчиваемъ тоникой, какъ начали. Никогда еще наука не являлась въ такой популярной формѣ, никогда она не

¹²⁴ Въ послѣднемъ вѣкѣ этотъ діапазонъ былъ главнымъ образомъ принадлежностью кастратовъ.

¹²⁵ Нѣкоторые теоретики запрещаютъ это послѣдованіе, какъ противное законамъ гармоніи. Чего только не запрещали въ этомъ мірѣ!

овладѣвала болѣе свѣжей и наивной національной мелодіей, не для того, чтобы испортить ее, какъ часто случается, но чтобы возвысить ее въ достоинство образцоваго произведенія и навсегда запечатлѣть ее въ памяти любителей музыки.

Увертюра *Фигаро* является первой по времени и третьей по красотѣ въ числѣ тѣхъ славныхъ драматическихъ симфоній, изъ которыхъ одной было бы довольно, чтобы обезсмертить своего автора: это образцы, которыхъ нельзя ни превзойти, ни быть имъ равными, произведенія, на которыя даже подражаніе никогда серьезно не посягало. Отдавая полную справедливость увертюрамъ *Идоменей* и *Похищенія*, рекомендуящихъ себя уже строгимъ соотвѣтствіемъ тематическихъ идей и самимъ выборомъ ихъ, мы однако признали, что композиторъ еще только искалъ въ модуляціи принципа разнообразія, безъ котораго музыкальное единство выродилось бы въ скучныя, монотонныя повторенія. Новый опытъ, квартеты, посвященные Гайдну, доказывать нашему герою, что контрапунктическое сочетаніе идей, въ томъ видѣ, въ какомъ оно имѣетъ мѣсто въ фугѣ, вполне примѣнимо къ общимъ формамъ и выраженіямъ мелодическаго стиля; и послѣ такого прекраснаго приложенія этого другаго средства разнообразія въ камерной музыкѣ, ничто не мѣшало приложить его къ оркестровой, что Моцартъ и сдѣлать дѣйствительно въ увертюрѣ *Фигаро*.

По окончаніи оперы въ головѣ композитора долженъ былъ оказаться остатокъ пылкихъ вдохновеній, сбереженный безъ его вѣдома отъ расходовъ труда. Вы могли бы подумать, что весь этотъ излишекъ таланта и веселости ушелъ въ пользу увертюры. Откуда могъ взять Моцартъ такую тему? Не утренній ли вѣтерокъ навѣялъ ему ее на бумагу черезъ открытое окно? Когда Моцартъ нашель у себя на столѣ этотъ счастливый мотивъ, онъ сказалъ ему: ступай, бѣги, веселись, поступай, какъ тебѣ хочется, я ни во что не вмѣшиваюсь; и тотчасъ гобой и флейты отвѣчаютъ съ дружеской простотой на радостный призывъ квартета; и весь оркестръ пробуждается, шумный и живой, все течетъ, выливается въ одну форму, улаживается, все идетъ само собой. Это чистая музыка во всемъ своемъ богатствѣ и независимости; программы нѣтъ и тѣни, а между тѣмъ, среди комбинацій, которыя по своей естественности и учености кажутся невольными и непредвидѣнными, среди игръ, кажушихся необходимостью и капризомъ, воображеніе легко находитъ соотношеніе произведенія съ комедіей интриги, подобной *Фигаро*. Здѣсь мы видимъ хитрость противъ хитрости, увертку противъ увертки, перемѣны атаки, уравновѣщенные перемѣны успѣха и неудачи, окончательную побѣду праваго дѣла, то есть супружескаго; наконецъ вся пьеса состоитъ изъ контрапунктическихъ стычекъ скрипокъ съ виолончелью и изъ слѣдующихъ за ними оболястительныхъ мелодій. Но вотъ начинается заключеніе; скрипки бѣгутъ торопливыми восьмыми къ сборному пункту всего оркестра, захватывая попадающіеся на пути духовые инструменты; толпа все увеличивается, она все растетъ, растетъ, шумитъ все слышнѣе, *crescendo, crescendo*, затѣмъ поднимается цѣлая буря ликованія, потомъ гаммы бѣгутъ сразу ото всѣхъ голосовъ оркестра, бросаются другъ на друга, стремясь сравняться въ своемъ стремительномъ полетѣ, отбивая другъ отъ друга высшую точку, чтобы упасть съ нея и произвести какъ можно большій взрывъ. Какое *crescendo* оживленія и таланта развертывается въ этомъ сочиненіи! какой огонь! какой блескъ! какая смѣлая непринужденность! какое высокое изящество! какое невѣроятное совершенство обработки! Вѣчно юная красота! вѣчно новое наслажденіе! Мало сказать, что произведенія этого закала никогда не старѣются, они кромѣ того молодятъ старыхъ меломановъ, пресыщенныхъ даже новостью, предлагая имъ то, что уже полвѣка извѣстно всему міру. Побѣда надъ временемъ есть двойная побѣда!

Мы можемъ въ нѣсколькихъ словахъ повторить наши замѣчанія о *Свадьбѣ Фигаро*. Это драматическое произведеніе Моцарта, одно изъ наиболѣе совершенныхъ, и даже въ общемъ самое совершенное послѣ Донъ-Жуана, производитъ однако на театральную публику меньше впечатлѣнія, чѣмъ другія, по той простой причинѣ, что музыкальная комедія *Фигаро* не могла превратиться въ истинную оперу-буффъ, какъ напримѣръ *Севильскій цирюльникъ*. Вы знатокъ музыки, вашъ умъ и вкусъ удовлетворены и слухъ постоянно очарованъ; все это ни къ чему не ведетъ; прежде всего мы требуемъ отъ драматической музыки живыхъ волненій, порывовъ чувства, восторга, или той пылкой веселости, которую также можно назвать страстью. Но либретто не заключало въ себѣ ни одной изъ подобныхъ чертъ, и Моцартъ захотѣлъ избѣжать блестящихъ

ошибокъ, которыя ему было бы такъ легко совершить и еще легче заслужить прощеніе за нихъ. При меньшей правдивости и большей пылкости его сочиненіе было бы вознаграждено аплодисментами за потерю уваженія и обдуманнаго поклоненія истинныхъ жрецовъ искусства. Будемъ откровенны. Возможно ли было всегда избѣжать нѣкоторой досады втеченіе долгаго труда, въ которомъ гений постоянно чувствовалъ узду и нигдѣ не получалъ поощренія, гдѣ употребленіе самыхъ чудныхъ средствъ музыки вело бы только къ смѣшанному впечатлѣнію и результатъ непременно ослаблялся бы неисправимымъ холодомъ пьесы, кромѣ указанныхъ нами исключеній. Среди этого сценическаго движенія, лишеннаго страсти, представлявшагося музыканту плоской равниной, возможно, что жаръ его порой остывалъ; критика должна признать, что вынужденная легкость, пополняющая оскудѣвшее вдохновеніе, вкралась въ образъ немного поверхностныхъ идей, безцвѣтныхъ мелодій въ нѣкоторые нумера; но осмѣлится ли эта критика, или даже имѣетъ ли она право упрекнуть Моцарта за нѣсколько слабыхъ нотъ, за одинокія пятна громадной и переполненной красотами партитуры?

Если *Фигаро*, музыкальная комедія, не производитъ на сценѣ того же эффекта, что и образцовыя лирическія произведенія — истинныя оперы, то въ замѣнъ этого *Фигаро* болѣе всего пріобрѣтаетъ цѣны при внимательномъ чтеніи. Партитура содержитъ множество обдуманныхъ подробностей, тонкихъ и гениальныхъ чертъ, переливающихся оттѣнковъ; и вся эта драгоценная законченность легко стусевывается при исполненіи; многое ускользаетъ отъ слуха и ума, когда мы слушаемъ и смотримъ одновременно. Напротивъ того, ничто не скроется отъ опытнаго глаза. Слушать конечно гораздо пріятнѣе, чѣмъ читать, но прочесть, *прослушавши* музыку, самое полезное для того, кто находитъ нужнымъ или приличнымъ поставить публику въ извѣстность своихъ музыкальныхъ мнѣній. Конечно, но какъ поступать тѣмъ, кто не умѣетъ читать? Для тѣхъ, кажется намъ, было бы самымъ большимъ несчастіемъ вспомнить, при слушаніи музыки, что они умѣютъ писать.

IL DISSOLUTO PUNITO ИЛИ ДОНЪ-ЖУАНЪ.

Опера-буффъ въ двухъ дѣйствіяхъ.

4-го Апрѣля 1787 года Моцартъ писалъ своему заболѣвшему отцу письмо, изъ котораго мы дословно приводимъ слѣдующій отрывокъ; «Мнѣ излишне говорить тебѣ, съ какимъ нетерпѣніемъ я ожидаю отъ тебя успокоительнаго извѣстія, и увѣренъ, что получу его, хотя и привыкъ во всемъ ожидать худшаго. Такъ какъ при здоровомъ взглядѣ смерть есть истинная цѣль существованія, то я года два тому назадъ такъ освоился съ мыслию объ этомъ истинномъ и лучшемъ другѣ человѣка, что образъ ея не только не пугаетъ, но даже успокаиваетъ и утѣшаетъ меня. И я благодарю Бога за то, что онъ удостоилъ дать мнѣ познаніе смерти, какъ ключа нашего истиннаго счастья. И всегда, ложась спать, я думаю, что завтра, быть можетъ, меня не будетъ, какъ я ни молодъ. Между тѣмъ, никто изъ знающихъ меня не скажетъ, чтобы я былъ печаленъ и угрюмъ; я ежедневно благодарю Творца за эту милость, и всей душой желаю, чтобы ее получили всѣ мои ближніе». За нѣсколько мѣсяцевъ до этого письма, Моцартъ взялся написать оперу для театра въ Прагѣ. Отецъ его умеръ 28-го Мая того-же 1787 года.

Молодой человѣкъ тридцати лѣтъ, въ полномъ расцвѣтѣ силъ и искусства, любящій веселье и приносящій его всюду съ собой, живой до шутовства, даже немного кутила, вдругъ дѣлаетъ смерть предметомъ своихъ ежедневныхъ размышленій! Вотъ формальное засвидѣтельствованіе, собственнымъ признаніемъ, той двойственности природы, которая превращаетъ избраннаго предопредѣленіемъ музыканта въ человѣка, совсѣмъ на него не похожаго. Но Моцартъ не говоритъ всего своему умирающему отцу въ посланіи, которое могло быть и дѣйствительно было послѣднимъ. Извѣстно, что Моцартъ боялся смерти, и что она ему не всегда представлялась въ образѣ прелестнаго, печальнаго ангела, опрокидывающаго свѣтильникъ одной рукой и показывающаго маякъ вѣчности другой. Это обстоятельство объяснить партитуру, подлежащую нашему разсмотрѣнію.

Идея смерти, неразрывно соединенная съ мыслью о будущемъ и о потомствѣ, господствуетъ надъ всѣмъ великимъ и прочнымъ у людей. Охватываетъ ли геній область положительнаго, и зацѣпляетъ плодъ для будущихъ вѣковъ, погружается ли онъ въ бездну метафизической отвлеченности, смерть непременно становится между намѣреніемъ и его отдаленнымъ выполненіемъ, между созерцаніемъ и безконечнымъ, куда оно стремится. Главнымъ образомъ въ искусствахъ идея смерти богата великими результатами; въ особенности въ музыкѣ, родившейся изъ христіанства, никогда не существовавшей и не могущей существовать внѣ его области. Облекая своимъ воздушнымъ тѣломъ тѣ смутные и таинственные инстинкты души, для которыхъ нѣтъ словъ ни на одномъ языкѣ и которые какъ будто связываютъ земную жизнь съ неизвѣстнымъ будущимъ, музыка дѣлаетъ *реальнымъ* то, что въ поэзіи и въ подражательныхъ искусствахъ является только фикціей, идеаломъ, или иллюзіей. Также чудесное и сверхъестественное, обѣтованная страна души, куда ее непрестанно влечетъ страстное желаніе, невѣдомый край, населенный столькими чудными видѣніями и страшными тѣнями, есть именно та область, въ которой музыка царствуетъ съ наибольшимъ блескомъ и нераздѣльно. Но кто же стражъ этой области? Стражъ ея — тотъ же грозный призракъ, всегда смотрящій вамъ прямо въ глаза, на какой-бы точкѣ умственнаго горизонта вы ни остановили взора. Смерть говоритъ философу: «я держу въ рукахъ ключъ отъ тѣхъ загадокъ, которыя ты тщетно стремишься разрѣшить». Она говоритъ поэту и живописцу: «идеальный міръ, который вы хотите построить на идеяхъ и словахъ, на формахъ и цвѣтахъ, заимствованныхъ у земли, будетъ всегда только болѣе или менѣе украшеннымъ отраженіемъ земныхъ вещей; я одна приподнимаю завѣсу, скрывающую нѣныя образы». Но вдохновенному музыканту смерть сказала: ты счастливѣе своихъ соперниковъ въ преслѣдованіи

неизвѣстнаго; ты ищешь его у его источника. Гармонія, извлеченная твоимъ, чисто христіанскимъ искусствомъ изъ глубины физическаго закона, гдѣ она таилась съ созданія міра, есть единственная *реальная* форма неизвѣстнаго въ образѣ существованія, принадлежащаго вашему подлунному міру. Итакъ пусть дыханіе вѣчности коснется твоей лиры, пусть эхо небесныхъ гимновъ звучить въ твоихъ пѣснопѣніяхъ. Пытайся, ты будешь способенъ на это, если будешь мнѣ повиноваться. Мой голосъ, услышанный тобою преждевременно, разрушитъ твои члены; но что въ томъ? Тогда я, зная, что мнѣ не долго еще тебя ждать, подскажу тебѣ небесныя мелодіи. Ты запишешь ихъ съ моихъ словъ. «Моцартъ подписалъ договоръ, по которому онъ отдавалъ свою жизнь въ обмѣнъ на двѣ изумительныя партитуры. Онъ не былъ въ силахъ отказаться.

Три предмета требуютъ и займутъ здѣсь наше строжайшее вниманіе: біографическія обстоятельства и нравственные факты, повліявшіе на сочиненіе *Донъ-Жуана*; составъ слушателей и исполнителей, для которыхъ произведеніе было предназначено; наконецъ поэтическія данныя, служащія ему основаніемъ. Мы начнемъ съ послѣднихъ. Разсматривая поодинокѣ сцены либретто, мы находимъ прежде всего такую безсвязность и пестроту, какъ будто кто-то всыпалъ самыя разнородныя элементы драматической поэзіи въ мѣшокъ и потрясъ ихъ, прежде чѣмъ вынимать, какъ номера лото. Въ самомъ дѣлѣ, что мы видимъ: веселая свадьба — и окровавленный трупъ на пути ея; первое, робкое признаніе любви и агонія, испускающая послѣдній вздохъ; оргія въ жилищѣ живыхъ, и говорящій мавзолей на кладбищѣ; тривіальныя шутки вездѣ перемѣшаны съ попытками насилія, съ убійствомъ, съ криками отчаянія, съ клятвами мести и съ загробными рѣчами; ужинъ, плавающий въ шампанскомъ, приправленный музыкой, и смерть участницей въ немъ; Мельпомена и Арлекинъ, люди и злые духи приглашены и танцуютъ на одномъ и томъ же празднествѣ! Потомъ, когда всѣ завертѣлись до головокруженія въ этомъ заколдованномъ кругѣ, когда всѣ противоположности челоуѣческой природы исчерпались въ этомъ чадѣ воображенія, дѣйствующія лица расходятся, сами не зная куда, кромѣ героя пьесы, который отправляется въ преисподнюю.

Можно-ли понять, какимъ образомъ Да-Понте, преемникъ Метастазіо, оффиціальныи поэтъ вѣнскаго двора, всосавшій съ молокомъ самыя здравыя классическія ученія, въ 1787 году возвысился до апогея романтизма въ этомъ странномъ произведеніи, напоминающемъ *містеріи* среднихъ вѣковъ, которое, находясь внѣ традиціонныхъ условій драматическаго искусства въ XVIII вѣкѣ, могло быть сочтено годнымъ только для театра маріонетокъ! Много лѣтъ прошло послѣ постановки *Донъ-Жуана*, а критики все еще возмущались нелѣпостью сюжета, признаваясь однако, что онъ внушилъ композитору музыку, никогда еще не слыханную. Они не объясняли этой случайности, потому что случайность необъяснима; но съ другой стороны они были правы. Либретто, безъ музыки, положительно нелѣпо; между тѣмъ этотъ нелѣпый текстъ и эта дивная музыка составляютъ тѣло и душу; кромѣ того никто не понимаетъ, насколько музыкальныя картины выходятъ изъ своихъ поэтическихъ рамокъ и даже какъ мало иногда они похожи на нихъ; никто не находитъ въ исторіи *Донъ-Жуана*, какою она является изъ партитуры, цѣлаго ряда фактовъ, вполне чуждыхъ содержанію либретто.

Мы хотѣли бы уяснить читателю и дать ему, такъ сказать, оцупать разницу въ точкѣ зрѣнія музыканта и поэта, которые, не сходясь въ намѣреніяхъ и даже иногда имѣя цѣли совершенно противоположныя, когда мы разсматриваемъ ихъ отдѣльно, вполне согласуются и отлично совпадаютъ, какъ только мы возьмемъ ихъ вмѣстѣ. Для этого представимъ себѣ, какъ въ историческомъ романѣ, но безъ усилій воображенія, разговоръ, въ которомъ авторы *Донъ-Жуана* будутъ говорить о своемъ сюжетѣ, одинъ — слѣдуя буквѣ поэмы, другой — слѣдуя духу своей партитуры. Оба они вполне понятны и мы не рискуемъ сдѣлать большую ошибку, приводя ихъ мысли.

Моцартъ. Любезный аббатъ, мнѣ нуженъ текстъ для оперы, но не давайте мнѣ пожалуйста опять французской комедіи. На этотъ разъ я буду писать не для двора и не для Вѣны. Я буду работать для Пражской публики, понимающей меня съ полуслова, и для Пражскаго оркестра, играющаго мои сочиненія съ листа. Труппа превосходна и пѣвцы сдѣлаютъ все, что я захочу. Выходитъ, будто Моцартъ будетъ писать для Моцарта. Надо показать себя. Но мнѣ хоѣлось бы чего-нибудь оригинальнаго. Помогите мнѣ.

Да-Понте. Ваше требованіе какъ разъ кстати. Вотъ у меня есть текстъ въ работѣ. Онъ взятъ изъ старинной испанской комедіи Тирсо-де-Молина, озаглавленной *Каменный гость* или *Севильскій насмѣшникъ*. Мольеръ и Гольдони сдѣлали изъ нея комедіи; у меня явилась мысль сдѣлать оперу. Сюжетъ представляетъ очень странную путаницу¹²⁶. Ничего подобнаго не было предложено дилеттантамъ; только я боюсь, что ни одинъ композиторъ не возьмется за него.

Моцартъ. Въ чемъ-же заключается эта путаница?

Да-Понте. Конная статуя, приглашенная на ужинъ, сходитъ съ лошади, потому что было бы невѣжливо войти въ столовую на четырехъ ногахъ. Статуя не хочетъ ѣсть, но она говоритъ весьма знаменательную рѣчь хозяину дома, большому негодяю, и потомъ уноситъ его въ адъ. Увѣряю васъ, что это будетъ прекрасно. Явится актеръ, намазанный мѣломъ, въ фарфоровомъ шлемѣ, въ бѣлыхъ лайковыхъ перчаткахъ и въ полномъ римскомъ вооруженіи изъ стараго бѣлья (смѣется). Потомъ у насъ будетъ выходить изъ трапа фосфоръ и черти всѣхъ цвѣтовъ. Одно только здѣсь смущаетъ меня: рѣчь привидѣнія. Хотя я немножко и понимаю свое дѣло, однако я не Шекспиръ, чтобы заставлять говорить духовъ.

Моцартъ. Все равно, что бы статуя ни сказала. Смерть будетъ говорить у меня въ оркестрѣ и ее будетъ слышно. Я слишкомъ хорошо знаю, какъ она говоритъ. Отлично! я согласенъ на статую. Что еще?

Да-Понте. Еще есть молодая дѣвушка, отецъ которой, эта самая статуя, былъ убитъ на дуэли героемъ пьесы, этимъ разбойникомъ. Барышня понятно плачетъ и убивается, тѣмъ болѣе, что злодѣй и съ ней чуть не сыграть злую шутку, съ ней, дочерью командора и кромѣ того невѣстой самаго красиваго юноши Андалузіи. Она клянется отомстить. До сихъ поръ все хорошо для васъ, маэстро, но вотъ въ чемъ бѣда. Молодой человѣкъ, который долженъ на ней жениться и которому поручено мщеніе, обѣщаетъ все исполнить; даже обнажаетъ шпагу, но въ присутствіи молодца, который рѣшителенъ и страшно силенъ, онъ теряетъ мужество и шпага опять вкладывается въ ножны. Я признаюсь, что нашъ влюбленный очень жалкое существо. Онъ постоянно ходитъ по пяткамъ за своей невѣстой, какъ конецъ ея чернаго шлейфа. Его нельзя было представить иначе. Такимъ образомъ рыданія синьоры и планы мщенія ни къ чему не ведутъ.

Моцартъ. Они сдѣлають невозможное! Они ускоряютъ небесное правосудіе! Они разбудятъ мертвецовъ въ глубинѣ могилъ! Всѣ поймутъ, что повелительный крикъ, нечеловѣчскій крикъ

¹²⁶ Журналъ *Revue des deux Mondes* напечаталъ о Тирсо-де-Молина статью, заключающую слѣдующій отрывокъ: "Говорятъ, что это преданіе (Каменный гость) не лишено нѣкотораго историческаго основанія; что въ Севильѣ, неизвѣстно въ какую эпоху среднихъ вѣковъ, въ самомъ дѣлѣ существовалъ нѣкій Донъ-Жуанъ Теноріо, принадлежавшій къ знаменитому андалузскому семейству и пользовавшійся нечальной извѣстностью вслѣдствіе своей безнорядочной жизни и излишествъ всякаго рода; что онъ дѣйствительно убилъ одного командора, предварительно похитивъ у него дочь; что этотъ командоръ былъ погребенъ въ монастырѣ святаго Франциска, гдѣ ему поставили памятникъ съ его статуей, наконецъ, что монахи этого монастыря, желая положить конецъ безчинствамъ Донъ-Жуана, отъ котораго они вѣроятно потерпѣли какое-нибудь оскорбленіе, заманили его въ засаду, гдѣ онъ былъ убитъ, и распространили слухъ, что онъ провалился въ адскій пламень въ ту минуту, какъ наносилъ оскорбленіе статуѣ командора". Мы видимъ изъ этой статьи, что либретто Донъ-Жуана, равно какъ и пьеса Мольера, были заимствованы у Тирсо-де-Молина, а не изъ латинскаго романа XVII-го вѣка *Vita et mors scelcratissimi Principi Domini Johannis*, какъ сказано въ сборникѣ Ниссена, Романъ этотъ былъ написанъ португальскимъ иезуитомъ, жившимъ въ царствованіе Альфонса VI, на котораго этотъ романъ и представляетъ аллегорическую сатиру.

Тирсо-де-Молина, родившійся въ 1570 году, жилъ гораздо ранѣе автора означеннаго произведенія. Кажется Моцартъ былъ не единственнымъ музыкантомъ прошлаго вѣка, писавшимъ на сюжетъ Донъ-Жуана, такъ какъ мы находимъ въ спискѣ оперъ Чимарозы: *Il Convitato di pietra*, опера-буффъ, 1790, Верона (смотри новый словарь Гербера). Этотъ годъ, столь близкій къ 87-му когда появилось сочиненіе Моцарта, возбудилъ мое живѣйшее любопытство. Работалъ-ли Чимароза надъ тѣмъ-же либретто, хотѣлъ-ли онъ бороться съ Моцартомъ еще при его жизни; или, что гораздо вѣроятнѣе, въ виду глубокаго забвенія, постигшаго нынѣ *Convitato di pietra*, не была ли эта опера простымъ фарсомъ, пародіей *Dissoluto punito*, который Чимароза написалъ безъ тѣни мысли о конкуренціи? Я былъ бы очень счастливъ и весьма благодаренъ тому, кто мнѣ далъ бы свѣдѣнія объ этомъ предметѣ; самъ я не могъ достать оперы Чимарозы ни за какую цѣну.

Vendetta приводит статую. Между этими двумя фактами находится очевидная связь. Аббатъ, я въ восторгѣ отъ нашей примадонны; я выбралъ бы ее изъ тысячи. Что касается жениха, то онъ не заслуживаетъ вашихъ упрековъ. Какъ вы хотите чтобы этотъ бѣдняжка шелъ требовать удовольствія отъ воплощеннаго демона, который предлагаетъ стаканъ вина призраку убитаго имъ старика. Зять послѣдовалъ бы за тестемъ и намъ пришлось бы обходиться безъ тенора, какъ въ Фигаро. Хорошо преимущество! Вы любезный другъ, еще понятія не имѣете, что это за человѣкъ; я говорю о вашемъ негодяѣ; подождите! Когда вы увидите его на сценѣ, напротивъ статуи, съ дерзостью въ глазахъ, съ ироніей и проклятіемъ на устахъ, въ ту минуту, когда волосы поднимутся дыбомъ на головахъ слушателей (это уже мое дѣло), когда онъ скажетъ: *parla! che chiedi? che vuoi?* тогда вы узнаете его. Нѣтъ, разбойникъ такого закала не можетъ получить возмездіе отъ руки смертнаго. Діаволь не допуститъ этого. Тѣло и душу – онъ долженъ все получить. Итакъ будьте благосклонны къ молодому человѣку. Онъ обѣщаетъ, онъ хочетъ, онъ даже пытается; развѣ это не все, чего примадонна въ правѣ требовать отъ честнаго тенора въ подобныхъ обстоятельствахъ! Видите-ли, жизнь нашего любовника внутренняя, она вся въ его любви, она будетъ велика и прекрасна, я вамъ ручаюсь. (Смотритъ въ рукопись). Вы заставляете его клясться очами его возлюбленной, кровью убитаго старца. Ахъ, какой дуэтъ!

Да-Понте. Вы правы, маэстро. Какъ я былъ глупъ, что не видалъ, какъ я уменъ; это такъ рѣдко случается съ подобными мнѣ. Но будете-ли вы такъ-же довольны всѣмъ, что мнѣ осталось предложить вамъ. Нашъ разбойникъ ужасный покоритель женщинъ. Онъ уже поглотилъ *mille e tre* только въ Испаніи; кромѣ того этотъ злодѣй много путешествовалъ. Вы понимаете, что я не могъ вывести на сценѣ всего этого множества женщинъ; но мнѣ нужно было по крайней мѣрѣ одну, которая была бы представительницей безчисленныхъ жертвъ. Я взялъ ее изъ Бургоса, гдѣ нашъ молодецъ обольстилъ ее и бросилъ, не знаю ни гдѣ, ни какъ. Эта покинутая Дидона, замужняя, вдова или дѣвушка, – я еще не рѣшилъ, – не можетъ примириться со своей опалой. Она блуждаетъ по горамъ и по доламъ, спрашивая о своемъ обольстителѣ у всякаго встрѣчнаго. Она наконецъ находитъ его, занятаго другой. ВМѢСТО того, чтобы извиниться передъ ней, онъ смѣется ей въ глаза и оставляетъ ее со своимъ слугой. Но она не теряетъ надежды. Ее заставляютъ бѣгать ночью по улицамъ съ этимъ самымъ слугой, одѣтымъ въ шляпу и вышитый плащъ его хозяина. Она упорно продолжаетъ любить измѣнника; когда же всякая надежда утрачена, она желаетъ по крайней мѣрѣ обратить того, къ кому она никогда не будетъ обладать. Говоря между нами, маэстро, я считаю ее сумасшедшей. Я думаю, что она позабавитъ галлерею. Вы видите, что она больше ни на что не годна.

Моцартъ. О, какая чудная, прекрасная женщина! Она безумна, вы говорите: да, для васъ, поэтовъ, видящихъ только дѣла людей и слова, которые вы вкривъ и вкосъ влагаєте въ ихъ уста. Но что такое слово, что такое даже поступки, подверженные столькимъ различнымъ толкованіямъ? Надо смотрѣть въ глубину сердца, а послѣ Бога, туда смотритъ только музыкантъ. Сумасшедшая! могущая возбудить только грубую веселость! Что бы вы ни заставили ее говорить, я надѣюсь, что когда эта благородная и самоотверженная душа отразится въ моей музыкѣ, какъ въ зеркалѣ, мои друзья увидятъ въ ней не безумную женщину, а нѣчто другое (смотреть въ рукопись). Она приходитъ на его послѣдній ужинъ! она заклинаетъ его пожалѣть самого себя. Это чудно: непризнанный голосъ ангела-хранителя, раздающійся передъ гласомъ суда. (Послѣ минутнаго размышленія). Кромѣ того, эта страстная и дѣятельная личность есть необходимое звено между другими дѣйствующими лицами, изъ которыхъ два главныхъ уже обречены на пассивную роль. Покинутая Дидона будетъ пружиной драмы, а въ музыкѣ узломъ для ансамблей. Она доставитъ намъ *трио*, *квартеты*, даже можетъ быть *секстетъ*, если окажется матеріаль. Я полюбилъ *секстетъ* съ тѣхъ поръ, какъ мы попробовали его въ Фигаро, хотя лирическая канва была очень плоха. Не странно-ли, любезный другъ; чѣмъ лучше вы напишите, тѣмъ меньше вы это сами понимаете?

Да-Понте. Пусть будетъ такъ, если вы хотите. *Секстетъ-же* можно будетъ составить; мы еще не покончили съ дѣйствующими лицами; вотъ особа, которая вамъ конечно понравится; новобрачная крестьянка, наивная, чувствительная, немного кокетка и даже немного плутовка, но по необходимости, вакъ вы увидите въ послѣдствіи. Она достойна вашего вниманія, маэстро.

Моцартъ. И вашего также, святой отецъ. Всѣ знаютъ, каковы вы.¹²⁷

Да-Понте. Нашъ злодѣй встрѣчаетъ ее, когда она проходитъ въ свадебномъ шествіи. Онъ знатокъ, мы должны отдать ему справедливость, и у него всегда большой запасъ адскихъ хитростей. Въ одну минуту онъ успѣваетъ удалить свадебныхъ гостей и самого молодого, большого болвана. Въ ту минуту, когда бѣдная, попавшаяся на приманку птичка готова запутаться въ силокъ, кто-то дергаетъ ее за рукавъ. Это покинутая Дидона, которая весьма кстати является разстроить игру. Обольститель не считаетъ себя побѣжденнымъ; онъ осмѣливается употребить насилие, что по счастью ему не удастся. Тогда новобрачный, какъ онъ ни глупъ, сердится и хочетъ вступить за свои права, но не знаю какъ выходить, что вмѣсто того, чтобы прибить, онъ самъ получаетъ побои и препорядочные. Онъ кричитъ, какъ сумасшедшій. На его стоны прибѣгаетъ жена, осматриваетъ его шишки и синяки, которые ея любезный получилъ отъ приклада своего собственного ружья. Все это пустяки! Она знаетъ средство, которое сейчасъ вылечитъ. Не забывайте, маэстро, что наступающая ночь — ихъ свадебная ночь. Вы угадываете лекарство.... хи-хи-хи! положеніе немного вольно. Можетъ быть поэтъ моего званія не долженъ былъ бы приниматься за него. Что дѣлать, я рѣшился на это для васъ, любезный маэстро, я написалъ маленькую каватину....

Моцартъ. Посмотримъ каватину. (Читаетъ). *Vedrai carino* и прочее. Гм! Вольности довольно прозрачны. Вы бѣднѣе и не могли сдѣлать, но понимаете-ли вы, въ чемъ будетъ состоять мой трудъ? Нужно изобразить въ музыкѣ самую блаженную минуту въ жизни, высочайшій праздникъ сердца! Другой поэтъ попытался бы изобразить это по-своему; онъ все бы испортилъ; но вы, обожаемый мною, какъ зѣница ока, мой преданный сотрудникъ, мой вѣрный Пиладъ, вы, истинный поэтъ композитора, вы берете мою руку, кладете ее на молодое сердце, трепещущее страстью, и говорите: *Senti lo battere*. Да, это я долженъ чувствовать. Всѣ восторги любви будутъ звучать въ этой каватинѣ: она будетъ пламенна и цѣломудренна, несмотря на слова. Слова языкъ крестьянки, онъ ей подобающъ, въ музыкѣ же будетъ ея душа, душа Моцарта, когда онъ подвелъ Констанцію къ брачному ложу. Я уже влюбился до безумія въ нашу крестьянку.

Да-Понте (немного разочарованный). Я знаю, что она вамъ понравится.

Моцартъ (опять подумавши). Но какую же работу мы предпримемъ? Это кажется не будетъ *opera seria*. Большой негодяй, — обольститель женщинъ, простофиля, котораго осмѣиваютъ и колотятъ, покинутая Дидона, подвергающаяся насмѣшкамъ, даже статуя, принимающая приглашеніе на ужинъ, — все это по моему очень далеко отъ героическаго стиля. Самое большее дочь командора и ея поклонникъ могли бы надѣть котурны, и то вашъ предшественникъ, блаженной памяти славный синьоръ Метастазіо прогналъ бы ихъ съ презрѣніемъ, такъ какъ они не греки и не Римляне, не короли и не принцессы. Съ другой стороны, пьеса, разрывающаяся смертью главнаго лица и послѣдняя картина которой представляетъ адъ, конечно не можетъ быть оперой-буффъ. Чѣмъ же она наконецъ будетъ?

Да-Понте (почти разсерженный). Развѣ я совсѣмъ дуракъ, что вы предполагаете во мнѣ намѣреніе сдѣлать серіозную оперу изъ подобныхъ матеріаловъ! Я хотѣлъ написать *dramma giocoso*; конечно, смѣшнаго не мало въ томъ, что я имѣлъ честь изложить вамъ, но вы ко всему такъ относитесь...

Моцартъ. Не будемъ ссориться. Развѣ я не доволенъ всѣмъ, что вы мнѣ даете? Пусть будетъ *dramma giocoso* заглавіе для меня не важно, можетъ быть послѣ насъ найдутъ болѣе подходящее. Для меня важно, чтобы всѣ противоположности были соединены въ пьесѣ; всѣ лица въ этой оперѣ должны быть окрашены очень ярко. Глупость не должна быть блѣднѣе порока, ни любовь блѣднѣе негодованія и мести. Иначе послѣднее дѣйствующее лицо, смерть, раздавить собой остальныхъ. Смѣяться такъ весело! Въ *Фигаро* я только посмѣивался, здѣсь мнѣ хотѣлось бы хохотать до упаду, но съ кѣмъ и надъ чѣмъ — я пока еще не вижу. Вы знаете мое мнѣніе о вашей мнимой сумасшедшей. Что касается дурака, то онъ можетъ развлечь публику своей ролью, но къ партитурѣ онъ прибавитъ немного. Дуракъ въ музыкѣ то-же самое, что и въ жизни — мало или ничто. Нѣтъ ли у васъ въ запасѣ другаго лица? Вы улыбаетесь.

¹²⁷ Ходили слухи, что аббатъ имѣлъ большой успѣхъ у женщинъ.

Да-Понте. Я вижу, что мнѣ надо выдать вамъ хотя и скрѣпя сердце то, что я берегъ вамъ какъ пріятный сюрпризъ. У насъ есть буффъ *ex officio*, и я согласенъ потерять мѣсто поэта при императорской королевской вѣнской труппѣ, даже больше, я отказываюсь отъ званія итальянца и готовъ сдѣлаться *Tedesco* въ полномъ смыслѣ этого слова, если этотъ комикъ вамъ не понравится:

Моцартъ. Я нисколько не сомнѣваюсь. Вы, итальянцы, первые мастера на буффонство.

Да-Понте. «Вы, итальянцы»! А кто же вы, господинъ сочинитель *Свадьбы Фигаро*?

Моцартъ. Мнѣ пріятно думать, что я кое въ чемъ похожъ на васъ, но не во всемъ.

Да-Понте. Развѣ въ музыкѣ вы считаете себя чѣмъ-нибудь побольше итальянца?

Моцартъ. Мы поговоримъ объ этомъ по окончаніи нашего настоящаго дѣла. Въ эту минуту дѣло идетъ о комикѣ; если онъ того стоитъ, я постараюсь сдѣлаться вашимъ соотечественникомъ, насколько могу.

Да-Понте. Паэзіелло поцѣловать бы мои руки за такого комика. Судите сами. Онъ слуга, секретарь, управитель, фактотумъ нашего *разбойника*. Пословица «каковъ попъ, таковъ и приходъ» здѣсь оказывается нестати. Этотъ слуга похожъ на своего господина столько же, сколько хорошо дрессированная обезьяна могла походить на Люцифера до того, какъ непокорный ангелъ получилъ козлиныя ноги и хвостъ. Въ нравственномъ отношеніи онъ трусъ, лакомка, резонеръ, пересмѣшникъ, но въ общемъ отличный малый. Онъ искренно порицаетъ поведеніе своего господина; онъ отъ всей души сожалеетъ тѣхъ хорошенькихъ птичекъ, которыя попадаютъ на его приманки; тѣмъ не менѣе эта охота, въ которой онъ совершенно безкорыстно участвуетъ, настолько его занимаетъ, что онъ не можетъ удержаться, чтобы не помогать птицелову, ловкость котораго внушаетъ ему глубокое уваженіе. Каждый день онъ прокликаетъ утомленіе, долгіе посты и опасности, которымъ его подвергаютъ предпріятія хозяина; каждая день онъ собирается уходить отъ него, но постоянно глупое любопытство, какая-то любовь къ приключеніямъ и даже болѣе — его привязанность къ господину, который кажется ему такимъ негодяемъ и такимъ удивительнымъ человекомъ, увлекаютъ его какъ бы противъ воли въ самыя опасныя дѣла. Онъ суетъ свой носъ всюду, гдѣ можно получить щелчокъ. Но какъ только дѣло становится для него опасно, онъ ловко, какъ угорь, проскальзываетъ у васъ между пальцами въ ту минуту, какъ вы уже думаете, что поймали его. Если бы онъ увидаль чорта, то сначала зажмурилъ бы глаза, а потомъ одинъ немножко открылъ бы, потому что чорта не каждый день приходится видѣть. Словомъ, онъ представляетъ смѣсь добродушія и лукавой веселости, трусости и безразсудной неосторожности, неловкаго подражанія и инстинктивной изворотливости, природной и оригинальной глупости и кое-какого заимствованнаго ума. Ну! что вы скажете? плохъ ли нашъ комикъ?

Моцартъ. Онъ великолѣпенъ! онъ набросанъ мастерской рукой; это единственный характеръ, который вы вполне поняли. Остается только наложить краски; хорошо будетъ, на этотъ разъ, если я только выполню ваши намѣренія.

Да-Понте. Я забылъ вамъ сказать, что нашъ молодецъ состоитъ редакторомъ журнала, матеріалъ для котораго ему доставляетъ его хозяинъ. Это потѣшный журналъ, скандальная хроника. Въ нее внесены подъ соотвѣтствующими числами и съ обозначеніемъ мѣста фамиліи, имени, качества, возраста и полныя примѣты всѣхъ красавицъ, которыхъ господинъ его удостоилъ своего вниманія. Я думаю, что тамъ заключается и краткій историческій обзоръ всякаго дѣла, такъ какъ журналъ составляетъ уже громадный фоліантъ. Редакторъ очень гордится своимъ трудомъ. Онъ читаетъ его всякому встрѣчному, хочетъ ли онъ слушать или нѣтъ. Въ умѣнны выбрать минуту и слушателя онъ такъ же искусенъ, какъ и всѣ его собратья-писатели, вы это сейчасъ увидите. *Покинутая Дидона* ждетъ объясненія. Теперь или никогда, думаетъ исторіографъ короля негодяевъ. Конечно ничто ее такъ не успокоитъ, какъ чтеніе произведенія, въ которомъ есть глава, специально ей посвященная; онъ сейчасъ начинаетъ это назидательное чтеніе. Развѣ это не комично?

Моцартъ. Комично, но зло и почти жестоко. Я заступлюсь за васъ передъ слушателями, чтобы они простили вамъ эту шутку. Въ сущности она вполне простибельна. *Дидона* окончательно принесена въ жертву въ драматическомъ отношеніи; однимъ оскорбленіемъ больше или меньше — все равно, бѣдняжка къ нимъ привыкла. Чѣмъ больше обидь, тѣмъ больше пылающихъ угольевъ надъ головой *разбойника*. Намъ нужно собрать какъ можно болѣе обвиненій противъ него, чтобы по

возможности поставить въ соотвѣтствіе содержаніе пьесы съ развязкой. Кстати во сколькихъ актахъ опера?

Да-Понте. Въ двухъ, которые будутъ стоить добрыхъ четырехъ.

Моцартъ. Какъ закончимъ мы первое дѣйствіе? Мнѣ хотѣлось бы имѣть блестящій финалъ съ хорами и большимъ сценическимъ движеніемъ.

Да-Понте. Если дѣло только за этимъ, то всего этого будетъ сколько хотите. Сдѣлайте большой праздникъ, на который *разбойникъ* приглашаетъ всѣхъ прохожихъ; у васъ тамъ будутъ крестьяне, крестьянки и маски, балъ и музыка, великолѣпный ужинъ. Мошенникъ хозяинъ задумываетъ самыя коварныя продѣлки; мошенникъ слуга готовится для нихъ почву; другіе заняты проэктами мщенія; народъ нѣтъ и танцуетъ, считая и дурака, котораго заставляютъ танцовать, хотя ему не до пляски. Происходитъ суматоха, на техническомъ языкѣ называемая поэтическимъ беспорядкомъ. Вдругъ, среди всей этой сумятицы, въ сосѣдней комнатѣ раздаются пронзительные крики? Что такое? Всѣ осматриваются и не видятъ новобрачной; *разбойника* также нѣтъ. Ахъ злодѣи! ахъ бездѣльники! вы понимаете... Поднимается крикъ, угрозы, шумъ; въ дверь стучатъ изъ всѣхъ силъ, она ломается и выходитъ *разбойникъ* со шпагой въ рукѣ, таща за волосы своего слугу; вотъ преступникъ. О нѣтъ, дерзкій лжецъ! Его окружаютъ, обступаютъ, тѣснятъ, осыпаютъ бранью, оглушаютъ; сотня палокъ поднимается надъ его головой; теноръ обнажаетъ шпагу; женщины ободраютъ его своими возгласами, какъ гуси, когда гусенята собираются драться; музыканты перепрыгиваютъ черезъ опрокинутые люстры и убѣгаютъ; надвигающаяся гроза еще усиливаетъ беспорядокъ. Шумъ и смятеніе достигаютъ высшей степени. Наконецъ-то, милостивый государь! «повалился кувшинъ по воду ходить, тамъ ему и голову сломить». Вовсе нѣтъ! *разбойникъ*, съ налитыми кровью глазами, и обнаженной шпагой въ одной рукѣ, опрокидывая другою все, попадающее на пути, пробивается сквозь гостей, не получаетъ ни одной царапины и скрывается за кулисою съ адскимъ хохотомъ. Занавѣсъ падаетъ; остается аплодировать.

Моцартъ (обнимая аббата съ восторгомъ и въ нѣсколько пріемовъ). Другъ! братъ! благодѣтель! какой демонъ или какое божество вложило все это въ твой жалкій мозгъ поэта? Знаешь-ли ты, что міръ обязанъ воздвигнуть тебѣ статую за этотъ финалъ? Не говорите мнѣ больше ничего, я лучше васъ теперь понимаю дѣло. Вы великій человѣкъ! Вы подвергаете музыканта тяжелымъ испытаніямъ; но никогда болѣе блистательный оперный сюжетъ не выходилъ и не выйдетъ въ стихахъ изъ головы артиста. Дайте мнѣ еще разъ обнять васъ, любезнѣйшій другъ, и поблагодарить васъ отъ имени всего сословія композиторовъ, пѣвцовъ, инструментистовъ и дилетантовъ, отнынѣ и во вѣки вѣковъ.

Да-Понте (очень польщенный) *Oh, Oh, troppo di bontà, maestro caro.* Пощадите мою скромность. Если вѣрить вамъ, то я произвелъ шедевръ.

Моцартъ (вдохновенно). Это не подлежитъ сомнѣнію; *вы, или судьба Моцарта.* Намъ остается комбинировать ансамбли. Относительно нихъ вы получите отъ меня самыя подробныя и самыя точныя указанія. Я вамъ дамъ также поэтическую основу арій, которыя должны будутъ характеризовать дѣйствующихъ лицъ, какъ я ихъ понимаю. Что касается дѣйствія, то о немъ нечего говорить.

Да-Понте. Моя линейка, метрическій компасъ, ножницы и подпалокъ къ вашимъ услугамъ, и я буду *говорить* все, что вамъ угодно будетъ *сдѣлать*. Итакъ вы думаете, что наша опера пойдетъ *alle stelle?*

Моцартъ. Я ничего не знаю, но думаю, что рано или поздно *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* произведетъ нѣкоторый шумъ въ свѣтъ.

Да-Понте и Моцартъ сьумѣли произвести на свѣтъ дѣтище и не сьумѣли окрестить его. Драма, разрѣшить которую является смерть самолично, въ заключительномъ отрывкѣ, ея самою продиктованномъ, была названа и продолжаетъ называться *Dramma giocoso!*¹²⁸

¹²⁸ Въ эту минуту я узнаю изъ газетъ, что Лоренцо Да-Понте умеръ въ декабрѣ 1838 года, въ Нью-Йоркѣ, девяностъ лѣтъ, въ полнѣйшей нищетѣ. Онъ тридцать лѣтъ занимался преподаваніемъ итальянскаго языка и литературы въ этомъ городѣ, и оказался забытъ всѣми, когда его силы не позволили ему больше работать. За нѣсколько мѣсяцевъ до

Мы хотѣли представить разборъ поэмы въ менѣе сухой и менѣе многословной формѣ чѣмъ анализъ; мы хотѣли также доказать, что трудъ составителя либретто не можетъ быть подвергнутъ суду независимо отъ труда музыканта. Чѣмъ удивительнѣе кажется намъ зданіе, воздвигнутое нашимъ героемъ, тѣмъ болѣе оно удаляется въ своихъ фантастическихъ пропорціяхъ отъ всѣхъ твердыхъ музыкальной сцены, возведенныхъ до и послѣ него; чѣмъ болѣе это зданіе превосходитъ другія разнообразіемъ распредѣленія, богатствомъ матеріаловъ и великолѣпіемъ украшеній, тѣмъ страннѣе долженъ казаться его обнаженный срубъ. Нельзя сдѣлать никакого упрека либреттисту за его воззрѣніе на дѣйствующихъ лицъ. Да-Понте хотѣлъ сдѣлать просто оперу-буффъ, *dramma giocoso*, какъ онъ самъ говоритъ, съ условіемъ принятія вынужденныхъ аномалій сюжета, гдѣ комизмъ начинается убійствомъ и кончается появленіемъ говорящей статуи, гдѣ чудесное странно и непривычно, и предназначено для забавы зѣвакъ, ходящихъ *смотреть* оперу, а не *слушать* ее. Послѣ того какъ положенія были установлены, авторъ комическаго либретто только и могъ видѣть въ героѣ пьесы презрѣннаго развратника, въ Эльвирѣ — сумасшедшую, бѣгающую по улицамъ; въ Оттавіо — ухаживателя безхарактернаго и безцвѣтнаго, чтобы не сказать труса; въ Церлинѣ — деревенскую кокетку, на вѣрномъ пути сдѣлаться чѣмъ-нибудь еще похуже; въ Аннѣ — невѣсту, мало чувствительную къ любви своего жениха и всецѣло преданную мщенію, котораго она не умѣетъ совершить. Слезы ея безплодны и гнѣвъ непронизителенъ, въ смыслѣ либретто. Но, какъ мы сказали, нѣтъ ни одного слушателя, одареннаго нѣкоторымъ чувствомъ прекраснаго и поэтическимъ чутьемъ, который не призналъ бы, что всѣ эти лица вовсе не таковы, какими кажутся; нѣтъ ни одного, который бы не чувствовалъ во все теченіе драмы тайнаго и идеальнаго дѣйствія, стоящаго неизмѣримо выше, чѣмъ матеріальное, развивающееся передъ нашими глазами. Ибо въ основѣ этой рапсодіи представляющей на половину гривуазную сказку и на половину легенду, какъ въ Фаустѣ и Гамлетѣ, лежитъ всемірный и общечеловѣческій сюжетъ, но доступный только музыканту. Когда критика разсматриваетъ трудъ композитора въ оперѣ, она неизмѣнно контролируетъ его сообразно съ указаніями поэмы, въ отношеніи характеровъ. Почему же многочисленные композиторы *Донъ-Жуана* всѣ поняли необходимость удаленія, до извѣстной степени, этого естественнаго основанія ихъ критической оцѣнки, и всѣ они стали искать объясненія главнаго характера внѣ текста, на которомъ онъ основанъ? Дѣло въ томъ, что всѣ поняли ту психологическую и драматическую двойственность, тотъ контрастъ и то единство, которыя мы старались выдвинуть въ разговорѣ двухъ авторовъ произведенія.

Идеальная натура Донъ-Жуана была предметомъ многихъ толкованій, явившихся подъ всѣми формами: были тутъ разборы, журнальныя статьи, романы, фантастическія сказки, не считая сочиненій, задѣвающихъ этотъ сюжетъ мимоходомъ. Среди всѣхъ этихъ произведеній есть замѣчательныя, а сказка Гофмана шедевръ. Но ни одно изъ нихъ насъ не удовлетворило. Намъ казалось, что толкованіе вездѣ болѣе или менѣе произвольно и болѣе или менѣе фальшиво; они были произвольны, когда не опирались ни на трудъ Да-Понте, ни на трудъ Моцарта; они были фальшивы, когда шли прямо въ разрѣзъ съ музыкой. Такъ въ одномъ нѣмецкомъ романѣ, носящемъ одинаковое названіе съ оперой и желающемъ служить ей толкованіемъ, изображается, что Донъ-Жуанъ заключилъ договоръ съ діаволомъ, какъ Фаустъ. Это бессмысленное толкованіе отвергается какъ буквой, такъ и духомъ моцартовскаго творенія. Другое воззрѣніе на Донъ-Жуана, имѣющее въ свою пользу авторитетъ оригинальнаго композитора и знаменитаго писателя въ лицѣ Гофмана, кажется намъ гораздо болѣе поэтичнымъ, но равно неправильнымъ. Гофманъ приписываетъ первообразу развратниковъ привилегированную организацію, пламенную и восторженную душу и возвышенный умъ, которыя утомились въ преслѣдованіи недоступнаго счастья. Въ отчаяніи, Донъ-Жуанъ бросается въ развратъ и затягивается въ него, но не дѣлается счастливѣе. Напротивъ, его мизантропія усиливается и заставляетъ его мстить женщинамъ за то зло, которое онъ самъ себѣ

смерти, онъ писалъ одному изъ соотечественниковъ: "Еслибы судьба, вмѣсто Америки, направила меня во Францію, я не боялся бы, что мои кости будутъ служить кормомъ собакамъ; я тамъ всегда нашелъ бы достаточно денегъ, чтобы доставить своему старому тѣлу покой въ могилѣ и спасти свою память отъ полнаго забвенія". Такимъ образомъ авторы *Донъ-Жуана*, величайшаго поэтическаго чуда всѣхъ вѣковъ, оба не имѣли средствъ для своихъ похоронъ!

причинить. Однажды онъ встрѣчаетъ Донну Анну. Вотъ она! его прежняя мечта, его идеаль, то счастье, за которымъ онъ такъ долго гнался. Но Анна является слишкомъ поздно; онъ можетъ ее обезчестить, но никогда не будетъ ею обладать. Въ этомъ горькомъ убѣжденіи онъ поетъ *Fin c'han dal vino calda la testa* и привычное его нахмуриваніе бровей придаетъ ему еще болѣе грозный видъ, чѣмъ обыкновенно. Мы согласны, что этотъ образъ, скроенный по байроновскому образцу, не лишенъ нѣкотораго величія и могъ въ свое время имѣть оригинальность; онъ и до сихъ поръ возбуждаетъ интересъ, какъ всѣ падшіе ангелы, какъ всѣ ипохондрическіе демоны, какъ всѣ глубоко разочарованные люди, у которыхъ разбиваются послѣднія мечты. Жаль только, что ни Да-Понте ни Моцартъ обо всемъ этомъ не говорятъ ни слова. Все это заключалось единственно въ нѣсколькихъ бутылкахъ, которыя опорожнилъ *вдохновенный путешественникъ* передъ тѣмъ, какъ идти на спектакль, въ три часа утра. Если этотъ странствующій энтузіастъ, Теодоръ Гофманъ, не видитъ предметовъ вдвойнѣ, то онъ видитъ ихъ по меньшей мѣрѣ въ извращенномъ видѣ. Прежде всего, въ жилахъ Донъ-Жуана Моцарта нѣтъ ни капли нѣмецкой или англійской крови; у него нѣтъ ни силлина, ни мигрени, ни идеала, ни презъ, кромѣ тѣхъ, которыя бывають во снѣ. По либретто онъ не знающій удержу развратникъ, безстрашный и беззаботный; *giovine cavaliere estramamente licenzioso*, какъ онъ названъ въ перечнѣ дѣйствующихъ лицъ. Въ музыкѣ онъ то высокоумѣренъ, то презрительно сострадателенъ съ командоромъ; онъ обольщаетъ и отчасти самъ обольщается Церлиной; онъ поражаетъ своей комичной наглостью въ квартетѣ, и отѣнкомъ распущенности въ аріи *Fin c'han dal vino*; онъ удивительно дерзокъ въ концѣ перваго акта; великолѣпенъ передъ статуей, вездѣ въ другихъ мѣстахъ, не заботясь о прошломъ и будущемъ, живя только настоящей минутой онъ художникъ и поэтъ по своему; невозмутимо веселъ, что бы ни случилось. Это-ли Донъ-Жуанъ Гофмана?

Относительно дочери командора, путемъ поэтическихъ догадокъ невозможно открыть никакихъ отношеній между ней и Донъ-Жуаномъ, кромѣ того что Донъ-Жуанъ хотѣлъ обладать ею, какъ всѣми женщинами, которыя ему нравятся; но потерпѣвъ сразу неудачу, онъ болѣе не думаетъ о ней и даже старается избѣгать ту, которая требуетъ отъ него мщенія за отца, еще не узнавъ въ немъ убійцу. Съ этой минуты вся его атака направляется на Церлину. Если онъ любитъ Анну болѣе чѣмъ когда либо кого-либо, то онъ хорошо хранитъ свою тайну; ни одно слово и ни одна нота не измѣняютъ ему. Затѣмъ мы спрашиваемъ, по какимъ страннымъ соображеніямъ Гофманъ и всѣ его подражатели рѣшили, что Донна Анна была лишена чести? Либреттистъ не тронулъ ея чести, а Моцартъ сдѣлалъ ее великой героиней. Зачѣмъ же такъ произвольно унижать прекраснѣйшій изъ характеровъ, созданныхъ музыкой?

Конечно, всякому предоставлено воображать себѣ своего Донъ Жуана, но тогда его не надо выдавать за Донъ-Жуана Моцарта.

Намъ позволять прежде всего разсмотрѣть характеръ, такъ дурно понятый и въ тоже время столь доступный пониманію, если мы потрудимся искать его тамъ, гдѣ онъ находится въ самой оперѣ. Мы должны начать Донъ-Жуана съ Керубино, гдѣ мы уже узнали и констатировали его происхожденіе.

Въ юности и молодости, въ счастливые годы, исключительно принадлежащія поэзіи, которая дѣлаетъ ихъ блаженными или мучительными по своему произволу, есть общій и устойчивый центръ, къ которому прямо или косвенно тяготеють всѣ наши желанія и мечты. Пока сердце молодо мечта о счастьи, за рѣдкими исключеніями, предоставляется въ образѣ женщины, даже въ образѣ нѣсколькихъ женщинъ. Для большинства мечта въ такой формѣ, наиболѣе общей и привлекательной, скоро проходитъ и оставляетъ по себѣ только то, что можетъ оставить сонъ: мучительное пробужденіе, заботы и неурядицы домашняго хозяйства, или унижительное воспоминаніе о нѣсколькихъ презрѣнныхъ связяхъ. Этотъ сонъ осуществляется для нѣкоторыхъ избранниковъ любви въ болѣе или менѣе замѣтной суммѣ наслажденій, но никогда не въ той пропорціи, какой могли бы пожелать чудовищный эгоизмъ и гордость въ соединеніи съ вулканическимъ темпераментомъ и необузданнымъ бредомъ воображенія. Предположите, что эти качества соединились въ одномъ лицѣ, прибавьте сюда всѣ тѣлесныя совершенства, блистательныя умственныя дарованія, и нѣкоторыя изъ самыхъ возвышенныхъ способностей души; прибавьте

магнетическій взглядъ смущающій и плѣняющій, покоряющій и очаровывающій, привлекающій машинально, какъ глазъ змѣи, устремленный на добычу; прибавьте волю, не имѣющую другаго правила кромѣ страсти и страсть, обнимающую весь полъ, какъ единую женщину, — и вы получите идеальный типъ Донъ-Жуана, современный вариантъ древнѣйшаго міѳа. Сказаніе о титанахъ послѣдовательно принимало различные оттѣнки вѣковъ. Сначала были титаны честолюбія и гордости: Прометей былъ титаномъ активнаго ума, Фаустъ — философскаго содержанія; Донъ-Жуанъ — титанъ чувственности, олицетвореніе сенсуализма. Въ томъ или другомъ смыслѣ постоянно является себялюбивое возстаніе твари противъ Творца, всегда поражаемое и уничтожаемое въ той же катастрофѣ; ибо поэзія, постоянно идущая впереди философіи въ толкованіи великихъ философскихъ истинъ, всегда назначала роковую кару за преступленіе духа, дерзающаго обратить противъ Бога полученную отъ него неизмѣримую силу.

Да Понте, когда писалъ либретто, конечно былъ далекъ отъ мысли, что вводитъ это высокое преданіе въ область музыки; однако въ нѣкоторыхъ сценахъ онъ расположилъ дѣйствіе такъ, какъ будто смутно догадывался объ этомъ. Прометей и Фаустъ (я подразумѣваю Фауста Гете), титаны мысли, находились внѣ области музыки; но изъ всѣхъ формъ поэзіи только одна музыка могла воспроизвести Донъ-Жуана, титана чувственнаго.

Натура Донъ-Жуана, какою мы ее изобразили, и какою она уже очень явственно выказывается въ Керубино, удивительно гармонируетъ съ матеріальнымъ міромъ, который вскорѣ становится для него единственнымъ дѣйствительнымъ, потому что желанія *Донъ-Жуана* не переступаютъ земныхъ предѣловъ и его способности соответствуютъ его желаніямъ. Только земля ему нужна, но во всемъ своемъ объемѣ! При такомъ воззрѣніи божественный и нравственный законъ исчезаетъ логичнѣе, чѣмъ въ *Фаустѣ*. И *Донъ-Жуанъ* и *Фаустъ*, чувствуя себя неизмѣримо выше другихъ, хотя въ весьма различныхъ отношеніяхъ, хотя въ властвовать, но какой родъ власти изберетъ *Донъ-Жуанъ*? Онъ слишкомъ искренно презираетъ людей, чтобы добиваться ихъ поклоненія. Въ его глазахъ знаніе, занимающее и губящее жизнь не приводя къ окончательному результату, есть смѣшной обманъ; слава — пустой звукъ; власть, доставляемая положеніемъ — напрасная тягость. Нѣтъ, у него будетъ власть болѣе реальная, болѣе личная, болѣе лестная для его титанической гордыни, сосредоточенная въ эгоизмъ и ни въ комъ не нуждающаяся, въ особенности болѣе выгодная, и согласная съ его логикой. Люди, говори Я же способенъ на это. Они мечтаютъ о какомъ-то раѣ, и не видятъ, что рай вездѣ, гдѣ солнце жарко, небо синее, волна прозрачна и тепла, воздухъ благоуханенъ; вездѣ, гдѣ зрѣетъ лоза; а за не имѣніемъ этихъ второстепенныхъ элементовъ счастья — вездѣ, гдѣ есть женщины. Женщины! развѣ одно это слово не объясняетъ мнѣ причину моего существованія лучше, чѣмъ пусторѣчіе мечтателей, удостоенныхъ титула философовъ? Если цѣль жизни заключается въ удовольствіи, то развѣ ВСѢ они не выражены въ словѣ «женщина»? О прелестныя существа, единственные божества, которыхъ я признаю и которымъ служу! какъ мнѣ жаль тупоумныхъ мечтателей и хилыхъ старцевъ, которые ищутъ счастья, испытавъ то, которое вы даете! Женщины! почему не наслаждаться этимъ высокимъ благомъ, какъ я наслаждаюсь солнцемъ, зеленью, благоуханіемъ и музыкой, всегда и вездѣ. Но весь міръ возстанетъ на меня. Тѣмъ лучше, да, тѣмъ лучше, говорю я отъ всего сердца. Если бы все принадлежало мнѣ по закону, какъ они говорятъ, мнѣ нечего было бы желать и оставалось бы только умереть. Но каждый день испытывать силу своихъ способностей противъ безчисленныхъ препятствій которыя общество ставитъ существу, мнѣ подобному; одолевать всѣ преграды при помощи изобрѣтательности и остроумія; спасаться отъ ВСѢХЪ опасностей при помощи храбрости и ловкости; постоянно быть исполненнымъ радостью и гордостью побѣды и въ награду за каждую получать самые упительные восторги — вотъ что я называю жизнью. Глупцы и трусы скажутъ, что для такой жизни надо сначала свести знакомство съ нечистой силой. Я же презиралъ бы такую помощь, даже если бы вѣрилъ ей. Я могу безъ нея справиться съ красотками, эта помощь лишала бы меня одного изъ моихъ любимыхъ ощущеній — ощущенія опасности, при видѣ врага. Быть можетъ дьяволъ дастъ мнѣ какого-нибудь лапника своей стряпни? Не нужно мнѣ твоего питья, Сатана или Мефистофель! Пить его значило бы прибавлять воды въ рѣку или жару въ вулканъ. Оставь это снадобье для нашего любезнаго друга Фауста, который упивается до-пьяна изъ чаши науки и потомъ призываетъ тебя для протрезвленія:

онъ безсильный старецъ, требующій отъ магіи того, въ чемъ ему отказываетъ природа. Я же не ученый и не отдамъ тебѣ за увеличеніе своихъ знаній. Ты пи на что мнѣ не нуженъ, дьяволъ, ты даже не можешь испугать меня, если явишься ко мнѣ со всѣми атрибутами, съ сѣрнымъ запахомъ и въ сопровожденіи легіона рогатыхъ нечистыхъ духовъ. Я буду очень тебѣ радъ.

Таковъ *Донъ - Жуанъ Да Понте* и *Моцарта*, начертанный штрихъ за штрихомъ въ либретто, истолкованный и распространенный нота за нотой въ партитурѣ. Когда основы главнаго характера установлены такимъ образомъ, остальная часть драмы естественно вытекаетъ изъ него и примыкаетъ къ нему. Все близко подходящее къ водовороту очарованія и головокруженія, центръ котораго представляетъ *Донъ-Жуанъ*, увлекается въ этомъ вихрѣ. Когда онъ является искателемъ удовольствія, блистая красотой и изяществомъ, все оживляется при видѣ его; окружающій его блескъ привлекаетъ рой бабочекъ, порхающихъ вокругъ пламени и потомъ погибающихъ въ немъ. Готовится пиръ, усыпанный розами; безуміе звенитъ бубенчиками, кубокъ искрится и стучитъ о кубокъ, руки встрѣчаются ижимаются, воздухъ наполняется огненными искрами, чувственность льется черезъ край. И ты, безъ которой нѣтъ полной радости на землѣ, богиня, одинаково благосклонная къ счастливымъ и несчастнымъ, возлюбленная музыка, ты тоже должна присутствовать на этомъ свиданіи земныхъ восторговъ съ танцемъ, своимъ спутникомъ. Могъ-ли Моцартъ представить себѣ счастье безъ музыки? Вотъ половина картины, это свѣтлая ея сторона; тѣни сами ложатся на холстъ.

Всякое безпорядочное и насильственное дѣйствіе, вторгающееся въ общество, вызываетъ реакцію пропорціональную величинѣ безпорядка. Чѣмъ болѣе было оскорблено челоѣчество въ своихъ самыхъ дорогихъ вѣрованіяхъ и привязанностяхъ, тѣмъ сильнѣе сказывается протестъ въ органѣ этихъ самыхъ вѣрованій и привязанностей; чѣмъ святотатственнѣе было попрано безконечное внутри и внѣ насъ, тѣмъ рѣзче оно должно проявиться внѣшнимъ и внутреннимъ образомъ. Такъ животная и безпощадная любовь *Донъ-Жуана* тѣмъ ярче отгнѣяетъ нѣжное обожаніе, страстное, но чистое поклоненіе, олицетворенное въ Донъ-Оттавіо; полный эгоизмъ вызываетъ къ дѣятельности и выводитъ на свѣтъ полную самоотверженность, олицетворенную въ Эльвирѣ; дикая отвага, происходящая отъ горячей крови, сталкивается съ героизмомъ души, олицетвореннымъ въ Аннѣ, и торжество преступленія останавливается передъ необыкновенной нравственной энергіей, которую несчастіе развило въ молодой дѣвушкѣ. Наконецъ, ужасающее чудо, уничтоживъ грѣшника, является реакціей противъ кощунства.

Такимъ образомъ сюжетъ *Dissoluto punito*, будучи развитъ въ своей глубинѣ, раскрытъ музыкой, мѣняетъ свой видъ, расширяется, обобщается и является душѣ какъ вѣчный и всемірный фактъ, какъ музыкальная космогонія, заключающая въ себѣ въ поэтическомъ и логическомъ соединеніи, высшую и низшую точку челоѣческой натуры, трагизмъ и комизмъ, возвышенное и смѣшное, чувственность и отвлеченность, жизнь и смерть во всѣхъ ея видахъ.

Если бы *Донъ-Жуанъ* былъ созданіе воображенія, подобное тѣмъ, которыя встрѣчаются въ романахъ, то какой характеръ приписали бы мы автору этой космогоніи, изображенной во всѣхъ частяхъ ея съ полной правдивостью и совершенствомъ? Мы предположили бы въ немъ двойственность и соединеніе контрастовъ, мы думали бы, что онъ относится къ жизни и искусству съ противоположныхъ точекъ зрѣнія, погружаясь то въ потокъ чувственныхъ удовольствій, то въ бездну меланхоліи; онъ былъ бы челоѣкомъ, въ которомъ самое энергичное чувство жизни постоянно разбивалось бы о самое ясное предчувствіе разрушенія. Мы предположили бы много другихъ неправдоподобныхъ контрастовъ. Но *Донъ-Жуанъ* существуетъ, и Моцартъ, котораго мы представили бы такъ подробно, не есть фикція.

Въ ту минуту, какъ композиторъ сдѣлалъ выборъ поэмы, ему подали письмо съ черной печатью. Оно извѣщало его о смерти отца, который былъ его наставникомъ, его руководителемъ въ продолженіи двадцати лѣтъ, неизмѣннымъ участникомъ успѣховъ его въ юности. Это происшествіе, хотя и вполне естественное и предвидѣнное, должно было произвести глубокое впечатлѣніе на любящую душу Моцарта и на его духъ, уже по привычкѣ склонный къ самымъ мрачнымъ размышленіямъ. Но вотъ черезъ нѣсколько мѣсяцевъ онъ возвращается въ свою милую Прагу, которая ему поклоняется; онъ переходитъ съ одного праздника на другое, изъ одного

концерта нъ другой, вдохновляется тѣмъ восторгомъ, который самъ внушаетъ; онъ безумнѣе чѣмъ когда либо въ своихъ выходкахъ, удивительнѣе чѣмъ когда либо за клавесиномъ. Его окружаетъ сотня близкихъ друзей, можетъ быть даже тысяча, – весь городъ состоитъ изъ его близкихъ друзей. Онъ вращается въ обществѣ итальянскихъ пѣвцовъ, товарищей-кутиль и молодыхъ любителей изъ высшаго общества, которые ежедневно собираются вокругъ него, какъ около центра дѣла и веселья, разбирая новое произведеніе, освящая новинки возліяніями шампанскаго – такое крещеніе было вполнѣ достойно *Донъ-Жуана*, вы согласитесь съ этимъ. Моцартъ не отказывается отъ кубка предлагаемаго дружбой и, быть можетъ, какой нибудь тайной любовью. Ходьба, пикники, музыкальные вечера, интимныя засѣданія вокругъ чаши пунша отнимаютъ у него весь день. Какъ всегда, у него остается только ночь для работы. Наступаетъ время расходиться. Тогда декорация мѣняется; всѣ свѣтлыя дневныя картины стираются, всѣ радостные звуки умолкаютъ; Моцартъ одинъ сидитъ за рабочимъ столомъ, на которомъ стоятъ двѣ свѣчи и недоконченная партитура. Октябрьскій вѣтеръ свиститъ въ его ушахъ подъ аккомпаниментъ сухихъ листьевъ, которые падаютъ шурша. Онъ съ ужасомъ чувствуетъ приближеніе минуты своей ежедневной метаморфозы. Свѣтило, круговоротъ котораго управляетъ его умственной жизнью, обращаетъ къ нему ночную сторону своего диска, на которомъ всегда начертанъ одинъ и тотъ же образъ. Онъ хотѣлъ бы скрыться отъ этого неизбежнаго образа; онъ пишетъ шутливыя эротическія или эксцентричныя сочиненія, которыя зародились и уже созрѣли втеченіе дня въ его мозгу. Онъ пишетъ, и вдругъ ему приходитъ мысль, что герой пьесы, живой символъ всѣхъ земныхъ радостей, обреченъ могилѣ, куда онъ сходитъ въ самомъ разгарѣ дѣятельности своего гибельнаго и слишкомъ обольстительнаго духа. Но не есть ли этотъ духъ – духъ самого музыканта, дошедшій до своего апогея? Не долженъ ли онъ, выходя въ своихъ чудовищныхъ размѣрахъ изъ всѣхъ извѣстныхъ предѣловъ, дѣйствовать роковымъ образомъ и на композитора, какъ и на дѣйствующее лицо? не одинаковая ли судьба ждетъ ихъ обоихъ? При этихъ мрачныхъ мысляхъ, которыя дремота, происшедшая отъ долгаго бдѣнія, перерождала можетъ быть въ образы, одинокаго музыканта окружали призраки. То тѣнь его отца звала его голосомъ командора, то любимая его муза, такъ сильно привязывавшая его къ жизни, являлась блѣдная, съ распущенными волосами, въ длинной траурной одеждѣ, въ образѣ Анны, прощаясь съ нимъ такъ, какъ онъ одинъ только могъ услышать и пересказать: *Lascia almen alla mia pena* и пр. (секстеть). Такимъ образомъ дневныя впечатлѣнія доставляли свѣтлыя стороны картины; ночныя наводили тѣни.

Можно ли не поразиться выше всякаго описанія, открывъ эту удивительную связь между всѣми данными поэмы и не только самыми глубокими и спеціальными чертами личности Моцарта, но и случайными причинами обстоятельствъ и душевнаго настроенія композитора, которыя представляли строгую аналогію съ многочисленными и противоположными требованіями его труда? Припомнимъ другія, не менѣе важныя обстоятельства.

Во всей Европѣ только пражская публика вполнѣ понимала музыку Моцарта; она одна смотрѣла на него глазами потомства. «Всякое сочиненіе Моцарта всегда понравится богемцамъ», говорилъ нашему герою канцельмейстеръ Штробахъ. Моцартъ отвѣчалъ: «Если богемцы такъ хорошо меня понимаютъ, то я напишу оперу нарочно для нихъ». Оркестръ, сыгравшій съ листа и удовлетворительно для маэстро увертюру *Донъ-Жуана* былъ такой, какого больше нѣтъ въ мірѣ. Наконецъ, по удивительной милости судьбы, Моцарту была предоставлена труппа итальянскихъ виртуозовъ, знавшихъ музыку: примадонна Тереза Санорети, должна была имѣть замѣчательный голосъ и механизмъ, потому что партія Анны, камень преткновенія столькихъ пѣвицъ, была написана для нея; партія Оттавіо служитъ хорошей рекомендаціей средствамъ тенора, синьора Бальона. Съ другой стороны, такъ какъ партитура не представляетъ ни одного мѣста, въ которомъ драматическая правдивость и выраженіе были бы принесены въ жертву какому-нибудь второстепенному интересу, мы должны заключить, что пражская труппа была такъ же послушна, какъ и хорошо составлена. Моцартъ былъ любимецъ публики, композиторъ дававшій сборы. Слѣдовательно, воля его была закономъ. Главная роль приходилась очень красивому молодому человѣку двадцати-двухъ лѣтъ, пѣвцу и актеру насколько это было нужно. Если вѣрить преданію и портрету синьора Басси въ костюмѣ *Донъ-Жуана*, то демонъ обольщенія никогда не имѣлъ болѣе

достойнаго представителя въ оперѣ. Трижды счастливы тѣ, которые видѣли *Донъ-Жуана* въ исполненіи Басси или Гарчіа, испанца, какъ и изображаемое имъ лицо. Что касается меня, которому не досталось въ удѣлъ это счастье, я всегда долженъ былъ представлять себѣ мысленно самое произведеніе, чтобы избавиться отъ впечатлѣній, полученныхъ отъ исполненія его на русской, итальянской и нѣмецкой сценѣ, за границей и въ нашихъ двухъ столицахъ. По меньшей мѣрѣ двадцать человѣкъ усиливались исполнять или пародировать на нашихъ глазахъ роль *Донъ-Жуана*. Всѣ были отвратительны, и всякій по своему. Они не имѣли ни малѣйшаго понятія о роли. Одинъ дѣлалъ изъ *Донъ-Жуана* буйна и привычнаго посѣтителя притоновъ разврата; другой — небрежнаго и скучнаго денди, третій — приторнаго и сентиментальнаго ухаживателя, четвертый дѣлалъ изъ него паяца, прыгая по доскамъ и выкидывая антраша въ *Аллегро La ci darem*. Еще одинъ отправлялся за кулисы натереть лицо мукой, чтобы имѣть испуганный видъ, когда появится статуя; это заставляло статую и оркестръ ждать нѣсколько минутъ, причемъ раздавались свистки партера. Послѣ этого мы были свидѣтелями феномена: мы видѣли *Донъ-Жуана*, страдающаго подагрой, съ онѣмѣлыми суставами, лысиной и безъ икры. Все это несомнѣнно постигло бы короля развратниковъ, если бы небо позволило ему умереть въ семидесятилѣтнемъ возрастѣ. Наконецъ, въ одинъ прекрасный день въ Петербургѣ намъ было объявлено съ трубнымъ гласомъ, что мы увидимъ настоящаго *Донъ-Жуана*, перваго *Донъ-Жуана* Германіи. Велика была радость меломановъ. Никому не приходило въ голову усомниться въ этомъ. И вотъ выходитъ толстый и неповоротливый человѣкъ, съ голосомъ какъ изъ бочки. Онъ обладаетъ изяществомъ манежа, милой рѣшительностью кордегардіи, очаровательной распущенностью трактира; пость онъ ужасно. Онъ имѣетъ невѣроятную глупость воспѣвать хвалы Моцарту посреди пьесы, послѣ вакхической пѣсни, къ которой онъ прибавляетъ куплетъ своего сочиненія. И это былъ первый *Донъ-Жуанъ* Германіи! Судите же объ остальныхъ. Я могъ бы перечислить имена всѣхъ этихъ господъ, но нѣкоторые уже умерли — миръ праху ихъ; другіе состарѣлись и сошли со сцены — миръ ихъ старости!

Нужно совсѣмъ не имѣть души и разсудка, чтобы до такой степени изуродовать лицо, каждое движеніе котораго — грація, каждая поза — художественная картина, каждый взглядъ — оболъщенье или блескъ мужества; все это тщательно обозначено въ мелодіи и въ ритмѣ. *Донъ-Жуанъ* долженъ быть изображенъ такъ, чтобы ПОКОЙ женщины и жизнь мужчины всегда были въ опасности при его приближеніи, чтобы его демоническое величіе передъ смертью и адомъ, которые его потребуютъ къ себѣ, имѣло нѣкоторое правдоподобіе. Если наши лицедѣи этого не понимаютъ, то они должны были бы понять по меньшей мѣрѣ, что *Донъ-Жуанъ* — *cavalier*, джентльменъ съ прекрасными манерами, не имѣющій ничего общаго съ подгулявшимъ студентомъ, ни съ посѣтителями погребя Ауербаха, такъ роскошно угощенными Мефистофелемъ.

Пусть простятъ мнѣ это отступленіе, вызванное горестными воспоминаніями стараго дилеттанта, который, смотрѣвъ въ продолженіи двадцати лѣтъ разбираемое имъ произведеніе, никогда въ жизни не видалъ ни *Донъ-Жуана*, ни *Оттавіо*, ни *Анны*, ни *Эльвиры*, ни *Церлины* и которому только чтеніе партитуры дало нѣкоторое понятіе обо всѣхъ этихъ людяхъ. Разъ только мы какъ будто узнали Лепорелло въ образѣ Цамбона; но этотъ дряхлый Лепорелло казался старше своего отца, и пѣлъ столько же, сколько можетъ пѣть рыба.

Одно только меня утѣшаетъ и должно утѣшать тысячу любителей, которые подобно мнѣ не видали *Донъ-Жуана*: это трудность, а можетъ быть даже невозможность удовлетворительной постановки этой оперы. Она имѣетъ громадный недостатокъ въ отношеніи сценичности; въ ней нѣтъ второстепенныхъ ролей. Всѣ роли и всѣ партіи, кромѣ Мазетто, одинаково важны; всѣ онѣ требуютъ первоклассныхъ драматическихъ и музыкальных талантовъ; если прибавить сюда удивительную наружность для *Донъ-Жуана*, громовый басъ и монументальную фигуру для командора, качества, которыхъ настойчиво требуютъ эти роли въ интересахъ матеріальной иллюзіи и нравственнаго правдоподобія — мы спрашиваемъ, гдѣ можно найти трехъ актеровъ и столько-же актрисъ, которые хотя бы приблизительно отвѣчали идеѣ этихъ шести лицъ, изъ которыхъ каждое представляетъ своего рода типъ.

Мои читатели потрудятся взвѣснить необыкновенно благопріятныя обстоятельства, помогавшія Моцарту при сочиненіи оперы изъ оперъ и шедевра изъ шедевровъ. Сюжетъ, самый

богатый и самый счастливый изъ возможныхъ лирико-драматическихъ темъ; сюжетъ всемірный, какъ и гений, оплодотворившій его; стеченіе обстоятельствъ, подвергавшихъ самого музыканта многообразнымъ и противоположнымъ впечатлѣніямъ, которыя онъ призванъ былъ передать и воспроизвести; итальянская труппа конца XVIII-го вѣка, дерзнувшая взяться за самую ученую драматическую партитуру, и оказавшаяся достаточно музыкальной, чтобы выполнить съ честью свою задачу, трудную даже въ наши дни; пѣвцы и пѣвицы, какъ будто созданные для своихъ ролей, несравненный оркестръ и, къ довершенію всего, вмѣсто слушателей восторженные друзья, опередившіе Европу на тридцать лѣтъ въ оцѣнкѣ творенія, чудеснаго во всѣхъ отношеніяхъ! Никогда еще композиторъ не былъ менѣе стѣсненъ мѣстными затрудненіями и условіями, ни болѣе вдохновенъ, ни болѣе свободенъ слѣдовать своимъ вдохновеніямъ; никогда подобное стеченіе обстоятельствъ не благопріятствовало произведенію, и позволительно думать, что оно никогда не повторится. Неизмѣримый перевѣсъ *Донъ-Жуана* надъ всѣми старинными и новыми операми есть уже давно признанный фактъ; наши обязанности, какъ біографа и композитора, заставили насъ искать его причинъ; еслибы наши взгляды оказались столь же справедливыми, насколько наши изслѣдованія были добросовѣстны, то стало бы понятно почему вся театральная музыка, исключая конечно царящихъ новинокъ, меркнетъ передъ этой.

Въ крайнемъ случаѣ мы могли бы не разсматривать партитуры, подъ тѣмъ предлогомъ, что въ наше время о ней нельзя сказать ничего новаго. Ахъ! кто можетъ сказать *все* о Донъ Жуанѣ? Критическая жатва кажется намъ здѣсь еще настолько далекой отъ окончанія, что мы, приступая къ ней послѣ тысячи другихъ, боимся напротивъ слишкомъ распространяться, дальше всѣхъ нашихъ предшественниковъ. Наша статья, помимо нашей воли, грозитъ разростись въ книгу, потому что исключаетъ эклектическій методъ, приложенный нами къ другимъ операмъ Моцарта. Нельзя выбирать въ партитурѣ, которая, съ перваго номера до послѣдняго, представляетъ почти безъ исключеній самые совершенные образцы всѣхъ стилей и характеровъ театральной музыки, и даже, какъ мы увидимъ, нѣсколько нумеровъ ультрадраматической музыки. Итакъ мы вынуждены представить полный обзоръ сочиненія.

Въ такой легендѣ или поэтической сказкѣ, какъ *Донъ-Жуанъ*, болѣе всего поражаетъ катастрофа. Поэтому весьма естественно и удобно напомнимъ ее предварительно, начиная повѣствованіе. «Я расскажу вамъ приключенія и страшный конецъ этого дерзкаго грѣшника, который, не боясь ни Бога, ни людей, увидаль у себя тѣнь убитаго имъ старика и былъ брошенъ живымъ въ могилу чертями». Сказка отлично могла бы начинаться такимъ образомъ, и такой приступъ избралъ и Моцартъ. Слушайте! будьте внимательны! кричатъ вамъ первые аккорды увертюры, которые сильно беретъ весь оркестръ. Ритмъ, раздѣленный на двѣ равныя половины, вздрагиваетъ на таинственной модуляціи, которую ведетъ; половинныя ноты удвоиваемыя мрачными октавами въ духовыхъ инструментахъ, появляются со всѣхъ сторонъ, какъ лица привидѣній, устремляющихъ на васъ долгій и тусклый взглядъ, потомъ скрываются и уступаютъ мѣсто другимъ призракамъ. Время отъ времени слышатся раскаты литавръ, какъ подземнаго грома. Но что означаютъ жалобныя синкопы первой скрипки и другой голосъ, слабо шепчущій во второй скрипкѣ, извивающійся, подобно раздавленному червю, который хочетъ и не можетъ подняться. Это человѣческій ослабѣвающій голосъ. Призракъ отвѣчаетъ ему и, по окончаніи его страшной рѣчи, изъ земли показывается черная исполинская рука и схватываетъ грѣшника. Мѣдныя инструменты заканчиваютъ агонію рѣшительнымъ увеличеннымъ секстъ-аккордомъ; *тремоло* скрипокъ означаетъ послѣднія трепетанія. Послѣ этого дивнаго приступа, напоминающаго намъ смерть *Донъ-Жуана*, начинается собственно повѣствованіе: *Allegro* увертюры, излагающее событія предшествующія поднятію занавѣса, т. е. какъ жилъ герой пьесы. Разбирая поэтическій характеръ *Донъ-Жуана*, мы вложили ему въ уста фразу, начинающуюся словами: «Испытывать ежедневно силу своихъ способностей противъ безчисленныхъ препятствій, которыя общество ставитъ подобному мнѣ существу и пр». Эта фраза, заимствованная у духа увертюры, дѣлается ея программой, самой точной, какую только можно себя представить. Въ началѣ *Allegro, ré diese* скрипокъ, сталкиваясь съ простымъ гѣ виолончели, обозначаетъ враждебное положеніе Донъ Жуана противъ человѣческаго рода, или, вѣрнѣе сказать, противъ мужской его половины. Очаровательный

волкъ приближается украдкой; однимъ прыжкомъ онъ схватываетъ жертву и трубы привѣтствуютъ удачное преступленіе своимъ торжественнымъ громомъ.¹²⁹ Извѣстіе о похищеніи овцы переходитъ изъ устъ въ уста и распространяется; бьютъ тревогу, всѣ собираются, чтобы убить волка (отъ 16-го до 46-го такта). Отсюда начинается рядъ обольщеній, дѣлающихъ изъ этой увертюры произведеніе единственное въ своемъ родѣ, какъ и опера, которую Моцартъ неразрывно соединилъ съ увертюрой. Какъ же онъ произвелъ это обольщеніе? Средствами, которыя нынѣ уже у многихъ вышли изъ употребленія, двумя маленькими фигурами, которыхъ нынѣшніе великіе люди даже не подняли бы, если бы наступили на *нихъ*. Первая фигура имѣетъ въ себѣ нѣчто повелительное и грозное; она опирается на униссонъ всѣхъ оркестровыхъ силъ. Вторая фигура легка, шутлива и насмѣшлива; она поручена только одному инструменту — первой скрипкѣ. Вотъ *Донъ-Жуанъ* съ одной стороны; съ другой — отцы, братья, мужья, любовники, кузены и чичизбен, инквизиція и ея сбирры, разнѣванная толпа, покоящая въ одинъ голосъ. Дважды эта толпа вся сразу бросается въ погоню за похитителемъ, но онъ ускользаетъ отъ нея и насмѣхается надъ ней. Тогда пробуютъ раздѣлить силы. Квартетъ начинается на первой четверти, гобой и фаготы — на третьей, флейты со слѣдующаго такта. Во время этого маневра, первая фигура, раздѣленная такимъ образомъ, тѣмъ не менѣе остается прежней; вторая фигура исчезаетъ. За ней пускаются въ погоню. Сначала все идетъ хорошо; канонико-стратегическія движенія исполняются съ безукоризненной точностью и правильностью; но вотъ скрипки сбиваются; вмѣсто *sol dièse* они берутъ простое *sol*, что опрокидываетъ модуляцію и совершенно мѣняетъ положеніе дѣль. Скрипки, стыдясь своей ошибки, оставляютъ свою партію; другіе, покинутые вождемъ, не соблюдаютъ ни порядка, ни дисциплины; всякій повторяетъ фразу по своему, и вся атака, сначала шедшая такъ удачно, разрѣшается минорной каденціей, производящей очаровательный эффектъ. Врагъ получилъ награду за свою дерзость, сладостную награду любви. Звучитъ веселье, торжество, музыка шумна и радостна. Въ разработкѣ контрапунктическія шутки возобновляются, но иначе, съ бѣльшимъ разнообразіемъ и съ бѣльшимъ искусствомъ. На этотъ разъ воинственные фигуры соединены такъ, что слышатся одновременно; атака усиливается вспомогательнымъ отрядомъ, кларнетами, и вторая фигура раздѣляется между первой и второй скрипками. Отсюда происходятъ совсѣмъ нныя комбинаціи. Быстрота модуляціоннаго развитія второй фигуры не позволяетъ болѣе первой фигурѣ слѣдовать каноническимъ порядкомъ въ униссонъ или октаву; она вынуждена отвѣчать себѣ въ секунду, въ терцію, въ сексту, въ мажорную и минорную сентиму, напасть на непріятеля на всѣхъ пунктахъ, но защита вездѣ становится противъ атаки. Кажется, будто мечъ блеститъ со всѣхъ сторонъ или блуждающій огонекъ исполняетъ вокругъ васъ фантастическій танецъ. Слухъ, теряясь въ гармоническомъ лабиринтѣ, не будучи въ состояніи схватить запутанныя нити, предается въ полномъ очарованіи общему эффекту. У этой дивной увертюры нѣтъ заключенія. Послѣ того, какъ вторая часть воспроизвела то, что въ первой части находилось въ доминантѣ, модуляція обращается въ *fa majeur*; оркестръ успокоивается, сладострастная истома смѣняетъ подвижную энергію; увертюра какъ будто замираетъ на выдержанной нотѣ, съ которой имѣетъ начаться интродукція. Не хотѣлъ ли такимъ образомъ Моцартъ связать подражательныя формы чистой музыки съ формами музыки прикладной, и перевести насъ отъ инструментальнаго разсказа къ драматическому дѣйствію, такъ же незамѣтно, какъ незамѣтно мысли засыпающаго человѣка сливаются и смѣшиваются съ образами чуднаго сна.

Занавѣсъ поднимается и я приглашаю моихъ читателей на идеальное представленіе Донъ-Жуана; такое представленіе, которое критикъ не въ чемъ будетъ упрекнуть. Актеры и актрисы будутъ тождественны съ дѣйствующими лицами, какъ по нравственнымъ качествамъ такъ и по своей внѣшности. Обладая дивными голосами и классической методой, они будутъ пѣть такъ, какъ поютъ только въ воображеніи. Оркестръ, цѣликомъ состоящій изъ виртуозовъ, которые, по нѣсколько невѣроятному исключенію, всѣ будутъ столь же превосходными оркестровыми музыкантами или симфонистами, — никогда не ошибается ни на четверть тона, ни на тридцать вторую паузы. Декораціи будутъ прекраснѣе и правдивѣе самой природы. Наконецъ во мнѣ вы

¹²⁹ Эта фраза заимствована у Гофмана.

будете имѣть одного изъ тѣхъ обязательныхъ и рѣчистыхъ сосѣдей, которымъ иногда случается понимать то, что они объясняютъ.

Начинаютъ: передъ нами садъ испанской виллы; направо рѣшетка, налѣво фасадъ дома, въ глубинѣ бесѣдка, окруженная апельсинными деревьями и цвѣтами¹³⁰. Аврора показываетъ въ небесахъ только одинъ розовый пальчикъ; какой-то человѣкъ сторожитъ около бесѣдки. Приступъ нашей оперы такъ же скромнѣе, какъ *Arma virumquecano* Виргилія. Прежде всего слуга посылаетъ своего отсутствующаго господина ко всѣмъ чертямъ въ замѣнъ ежедневно получаемыхъ отъ него любезностей: *Notte e giorno faticar*, мелодія, грубо перекачивающаяся въ промежуткахъ аккорда, безъ всякой гармоніи. Нашъ бездѣльникъ задираетъ носъ, онъ изображаетъ изъ себя барина, оркестръ еще прикрашиваетъ это смѣшное выраженіе независимости. Ахъ какъ это хорошо! лакей лѣнивый, дерзкій, любящій разсуждать и хвастунъ даже въ монологѣ: настоящая лакейская натура. Слышатся шаги; осель мѣняется, или спускаетъ тонъ, и старается только спрятать свои уши. Сильный взрывъ оркестра приводитъ намъ Донъ Жуана и Анну, выбѣгающихъ изъ двери бесѣдки. Какъ оба они прекрасны! Онъ закрываетъ лицо, но благородство позы и движеній выдаютъ его инкогнито; онъ долженъ бѣжать, но его удерживаетъ своимъ магнетизмомъ маленькая ручка, которая мнитъ себя достаточно сильной, чтобы удержать его; она, дрожащая, съ распущенными волосами, полуодѣтая, но вооруженная взглядомъ ангела-изгонителя, судорожно ухватила за ужасное существо, одно дуновение котораго могло бы ее уничтожить. *Non sperar se non m'uccide* – великолѣпное тріо! Какой вѣсъ и какая сила въ мелодіи, какое энергическое бѣненіе пульса въ ритмѣ, какъ горячо и быстро гонитъ кровь эта музыка по жиламъ слушателя! Но вотъ черезъ лѣвую дверь входитъ отецъ Анны, не въ халатѣ и бумажномъ колпакѣ, какъ въ нашихъ театрахъ, но въ испанскомъ плащѣ, съ открытой головой и предшествуемый свѣтильникомъ, который освѣщаетъ его почтенное и благородноразгнѣванное лицо. Изъ гордости или изъ состраданія Донъ-Жуанъ первый разъ въ жизни отказывается драться; командоръ называетъ его трусомъ. Его! Донъ Жуана! Ни словами, ни пантомимой нельзя передать музыкальной красоты его отвѣта. *Misero!* протяжное восклицаніе, полное презрѣнія и жалости, съ аккомпаниментомъ громоваго удара; *at-ten-di* – двѣ монотонныя половины, послѣ нихъ пауза; потомъ мрачная минорная каденція на слова *se vuoi morir*. Эти слова уже вычеркиваютъ несчастнаго старца изъ книги живыхъ. Шпаги скрепчиваются; искрящаяся гамма брызжугъ въ оркестръ; двѣ руки поочередно вытягиваются и сокращаются; сталь ударяетъ о сталь, искры летятъ отъ бряцающаго оружія. Увы! бой неравенъ и длится одно мгновеніе. Рука Донъ Жуана (пассажи скрипки) ищетъ мѣсто сердца, удары учащаются и направляются все ближе къ цѣли. Разъ, два, три – и шпага наноситъ смертельную рану; віолончель, сдѣлавшая три шага назадъ, падаетъ на раздражительномъ задержаніи, вызванномъ ея послѣднимъ движеніемъ. Это мѣсто несомнѣнно есть послѣднее слово подражательной музыки, потому что аналогія производитъ сильнѣйшую иллюзію, чѣмъ самый предметъ подражанія, который вы одновременно имѣете передъ глазами. Два актера, какъ бы ни были искусны въ фехтованіи, не могли бы, не рискуя убить другъ друга, биться такъ естественно, какъ происходитъ битва въ оркестрѣ.

Тонъ и темнѣ мѣняются; изъ *ré mineur* мы попадаемъ незамѣтнымъ, хотя и очень быстрымъ переходомъ въ *fa mineur*; медленные, раздѣльныя тріолы наступаютъ послѣ мелькающихъ тридцать вторыхъ, и октава валторнъ затягивается, какъ эхо вздоха, вылетѣвшаго изъ полуоткрытыхъ устъ старца *Ah soccorso!* Въ этомъ мѣстѣ сценическая картина можетъ поспорить въ красотѣ съ музыкальной. Внушительная фигура Донъ-Жуана обозначается въ партитурѣ неподвижной, широко задранированной, задумчивой, все еще презрительной и однако растроганной. На челѣ его печать Каина. У ногъ его поверженный командоръ одной рукой опирается о землю, а другую, обгащенную кровью, прижимаетъ къ ранѣ и слабымъ голосомъ призываетъ на помощь противъ смерти, которая уже искажаетъ его черты и леденитъ члены. На второмъ планѣ виднѣется выразительная фізіономія Лепорелло, на которой изображаются въ сильнѣйшей степени

¹³⁰ Вездѣ въ отношеніи матеріальной или живописной части постановки, мы указываемъ вещи такъ, какъ намъ кажется, что они должны бы были быть, а не такъ, какъ мы ихъ видѣли.

удивленіе, испугъ, ужасъ и жалость. Эти три непохожія другъ на друга мелодіи віолончели выделяются, какъ художественная группа, на ровномъ аккомпаниментѣ. Вокальное пѣніе прекратилось и послѣднія трепетанія жизни замирають въ ритуриелѣ.

Мы приказали режиссеру и капельмейстеру нашей труппы непосредственно послѣ этого погребальнаго тріо начинать сцену № 2, которая такимъ образомъ будетъ связана съ интродукціей. вмѣсто того чтобы обмѣниваться смѣшными и неумѣстными словами, Донъ-Жуанъ и Лепорелло безмолвно удаляются, послѣ чего немедленно является Донна Анна съ Оттавіо и слугами. Она находитъ покинутый трупъ отца. Набатъ скрипокъ, которому внезапно встрепенувшійся оркестръ отвѣчаетъ раздирательными криками, бросаетъ яркій свѣтъ на это ужасное зрѣлище. *Padre! caro Padre!* Намъ-ли изобразить эту энергію, которая еще выше въ горести чѣмъ въ негодованіи, пламенные слова, затопляемые слезами, возрастающую скорбь, которая ежеминутно должна достигъ высшей точки страданія, но въ слѣдующее мгновеніе являетъ еще болѣе сильную нравственную пытку: *Quel sangue Quella piaga Quel volto — tinto e coperto del color di morte.* Вдругъ это сердце перестаетъ биться и застываетъ, какъ сердце мертвеца: *E non respira più... Fredda le membra.* Если вы сами испытали то острое наслажденіе, которое вызываютъ слова эти, вы не будете требовать отъ насъ высокопарныхъ фразъ о речитативѣ Донны Анны. Анна есть послѣднее и высочайшее усиліе генія въ изображеніи трагическихъ страстей; это плоть и кровь трагической высоты. Чтобы вѣрно изобразить Донну Анну нужно быть вполне нашей воображаемой примадонной: прекраснѣйшей изъ женщинъ, величайшей трагической артисткой и первой пѣвицей въ мірѣ.

Для всякаго другаго кромѣ Моцарта слышанный нами речитативъ составилъ бы большое затрудненіе и почти несчастье. Сцену заканчиваетъ дуэтъ, а когда конецъ не вѣнчается дѣло, онъ его портитъ. Моцартъ его не испортилъ. Поэтъ далъ ему великолѣпную рамку, этого было довольно; величайшій дуэтъ естественно послѣдовать за величайшимъ речитативомъ. Прежде чѣмъ слушать этотъ дуэтъ, поговоримъ о соучастникѣ Анны, который долженъ въ немъ выступить. Мнѣ кажется, что критики хуже всего поняли Оттавіо, потому что смотрѣли на него съ точки зрѣнія его драматическаго значенія. Истинной любви, возвышающей насъ въ собственныхъ глазахъ и въ глазахъ любимой женщины, недостаточно чтобы возвысить насъ и въ глазахъ свѣта. Въ романѣ и даже въ драмѣ любовь созидаетъ героевъ только при помощи нравственныхъ качествъ, которыя она развиваетъ и приводитъ въ движеніе. Въ дѣйствительной жизни, какъ и въ поэзіи, чтобы чѣмъ-нибудь быть надо что-нибудь сдѣлать: совершить хорошее дѣло, написать прекрасную книгу, прекрасную партитуру, прекрасную картину, или самое меньшее сшить красивое платье. Или нужно что-нибудь имѣть: сто тысячъ рублей дохода, напримѣръ; или наконецъ чѣмъ-нибудь сдѣлаться: генераломъ, министромъ, или по меньшей мѣрѣ агрономомъ, пашущимъ и боронящимъ для газетъ, за недостаткомъ собственной земли для обработки. Иначе, какія бы возвышенныя чувства вы ни имѣли, если ничто не выказываетъ ихъ присутствія, если они выражаются только недозрѣлыми сочиненіями, или въ рѣчахъ уносимыхъ вѣтромъ, человѣкъ остается подспуднымъ героемъ, непонятымъ, то-есть лѣнтяемъ, и чаще всего человѣкомъ съ большими претензіями и маленькими средствами. Такой человѣкъ даже въ чтеніи не можетъ показаться интереснымъ. Оттавіо ничего не дѣлаетъ, или ничего не можетъ сдѣлать, что почти одно и то же, и не дѣлается тѣмъ, что онъ уже есть: женихомъ своей возлюбленной. Для романа и словесной драмы Оттавіо былъ бы жалкимъ дѣйствующимъ лицомъ. Самые краснорѣчивые анализы занимающаго его чувства не вознаградили бы за его ничтожество въ дѣйствіи. Онъ любитъ; это единственный его талантъ, единственное достоинство, котораго однако мы не можемъ въ точности оцѣнить по либретто, за неимѣніемъ доказательствъ кромѣ словъ, которыя ничего не доказываютъ. Только композиторъ могъ дать намъ мѣру этого таланта и этого достоинства; онъ одинъ могъ перевести чувство на факты, при помощи арій или дуэта, и придать этому факту всю очевидность и всю подобающую ему красоту. Съ этой минуты бѣдный Оттавіо, несмотря на свою пассивную роль и безплодныя усилія могъ сдѣлаться по желанію музыканта самою благодарною изъ теноровыхъ партій. Музыка могла объяснить непонятаго человѣка и дѣлала изъ героя на словахъ героя дѣйствующаго на всѣ души, приходящія въ соприкосновенія съ его душой, силою любви, открытой

въ ея внутреннемъ началѣ. Посмотримъ, каковъ онъ въ дуэтѣ.

Аннѣ, которая по волѣ поэта приходитъ въ минутное помѣшательство послѣ ужасныхъ волненій речитатива, представляется убійца ея отца: *Fuggi crudele, fuggi. Allegro ré mineur*. Пѣніе Оттавіо, чудно модулированное въ минорномъ тонѣ квинты и мажорномъ тонѣ терціи, необыкновенно нѣжное, приводитъ въ себя его возлюбленную. *Guarda mi un solo istante*. Она смотритъ и узнаетъ его. *Ma il padre mio dov'è?* И оркестръ тотчасъ овладѣваетъ музыкальной фразой, комментируетъ ее, сгущаетъ краски; ужасная истина пробивается сквозь скрывавшій ее умственный туманъ. *Hai sposo e padre in me*, отвѣчаетъ Оттавіо. Какъ этотъ переходъ на септиму, который начинается гобой, дышетъ любовнымъ покровительствомъ, восторженной преданностью, утѣшительной лаской. Нѣжный Оттавіо готовъ съ радостью отдать жизнь и душу и даже болѣе, если бы было возможно, чтобы осушить слезы Анны. Поклянись отмстить за моего отца, говоритъ она ему нѣсколькими нотами повелительнаго речитатива: *Giuro*, и вся религія любви открывается въ этой клятвѣ, торжественной и важной, *Adagio*. Огонь снова загорается въ сердцѣ Анны (*tempo primo*); двухъ-нотныя скрипичныя фигуры, удваиваемыя флейтой въ октавѣ, блестятъ какъ пламенные молніи на грозномъ горизонтѣ страстей; голоса соединяются; невыразимо волшебные аккорды, инструментальныя реплики, заимствованныя у самыхъ жалобныхъ гармоній души, раздѣляютъ и аккомпанируютъ ихъ бурнымъ фразамъ. Когда слова клятвы возвращаются, Моцартъ воспроизводитъ ту-же идею совсѣмъ иначе. Онъ ужъ не замедляетъ темпа, и самая поразительная модуляція слѣдуетъ непрерывно одна за другой. Насколько въ первый разъ обѣщаніе было торжественно, настолько теперь оно полно увлеченія и энтузіазма. Чудная женщина на мигновеніе возвышаетъ своего поклонника до собственной высоты, потому что рѣшимость и героизмъ Оттавіо суть только отраженіе души Анны. У него лично есть только одно — его любовь. Если ко всѣмъ этимъ прелестямъ мы прибавимъ заключительныя красоты этого нумера, выразительный и подражательный пассажъ: *Vammi ondeggiando il cor*, энергичныя синкопы слѣдующей фразы и грозу инструментовъ, разражающуюся въ заключеніе, у насъ будетъ довольно точный критерій самаго лучшаго изъ когда-либо написанныхъ или спѣтыхъ дуэтовъ. Самъ маэстро *ipse* не написалъ другаго дуэта, хотя немного приближающагося къ этому.

Музыкальной трагедіи пора отдохнуть и дать оперѣ-буффъ выступить въ свою очередь.

Къ спору классиковъ и романтиковъ мы всегда относились нейтрально. Равнодушные къ словамъ и мыслямъ Лагарпа и Шлегеля, изъ которыхъ одинъ очень плохо знаетъ французскій языкъ, а другой вовсе не знаетъ нѣмецкаго и англійскаго, мы были и остаемся на сторонѣ того, что насъ интересуетъ, нравится намъ и насъ трогаетъ: мы стоимъ за прекрасныя сцены Шекспира и Корнеля, за Расина и Шиллера, за Байрона и Гёте, за Шатобріана и Вальтеръ Скотта, за Пушкина и Жуковского, съ тѣмъ чтобы читать всѣхъ ихъ на ихъ родномъ языкѣ, за исключеніемъ Вальтеръ-Скотта, котораго можно съ одинаковымъ удовольствіемъ читать на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Но одно всегда насъ отталкивало и продолжаетъ отталкивать въ нѣкоторыхъ драмахъ романтической школы — отталкиваетъ насъ не потому, чтобы мы принадлежали къ какой-нибудь литературной партіи, но вслѣдствіе невольнаго, пассивнаго впечатлѣнія, совершенно независимаго отъ литературнаго сужденія. Именно насъ отталкиваетъ смѣсь трагизма съ комизмомъ, которые ступшеваются въ нихъ такимъ образомъ, что мы, переставъ волноваться и смѣяться отъ души, мало-по-малу впадаемъ въ равнодушіе и радуемся, если дѣйствіе еще возбуждаетъ въ насъ хоть маленькое любопытство. Величайшій драматургъ послѣдняго и нашего вѣка, Шиллеръ, замѣтивъ дѣйствіе на публику подобной смѣси разнородныхъ элементовъ, всецѣло изгналъ ее изъ своихъ трагедій, хотя употреблялъ ее въ своихъ юношескихъ драмахъ въ прозѣ. Шиллеръ — такой авторитетъ, котораго не стануть отрицать романтики.

Но если смѣшеніе двухъ элементовъ, трагическаго и комическаго, внушаетъ непреодолимое и невольное отвращеніе всѣмъ зрителямъ безъ предвзятыхъ литературныхъ доктринъ, то въ музыкальной драмѣ это смѣшеніе имѣетъ совсѣмъ другіе результаты. Чисто драматическіе эффекты должны быть подготовлены и выдержаны, какъ все разсчитанное на разумъ. Нужно время и большое искусство, чтобы нравственное настроеніе зрителя приняло желаемое нами направленіе. Смѣшивать разнородные элементы значитъ портить уже произведенный эффектъ и уничтожать

будущій, если только мы не будемъ связывать эти противоположные элементы длинными и учеными переходами, которые почти никогда не совмѣстны съ быстрымъ ходомъ театральнаго представленія. Даже и въ такомъ случаѣ авторъ отказывается отъ драгоцѣннаго преимущества: отъ возрастанія однороднаго интереса. Условія оперы совсѣмъ инныя. Музыкантъ обращается прямо къ душѣ и дѣйствуетъ на нее безъ всякой логической подготовки. Простое измѣненіе ритма, замѣна минорной гаммы мажорною тотчасъ переносятъ насъ въ новое психологическое настроеніе, какъ бы ни было оно не сходно съ предыдущимъ. Скажемъ болѣе: непосредственное послѣдованіе самыхъ противоположныхъ эффектовъ заключается въ природѣ музыкальнаго искусства, независимо отъ его приложенія. Сколько есть скрипичныхъ квартетовъ и симфоній, въ которыхъ веселыя и оживленныя части съ наилучшимъ эффектомъ слѣдуютъ за частями противоположнаго характера. Въ оперѣ же смѣсь серіознаго съ комическимъ болѣе чѣмъ допустима: она для нея даже очень выгодна. Такъ какъ впечатлѣнія музыки несравненно сильнѣе впечатлѣній разговорной драмы, то они и истощились бы скорѣе, если бы мы ихъ не разнообразили. Лучшія лирическія трагедіи, *Идомеи*, двѣ *Ифигеніи*, *Весталка*, были бы нѣсколько утомительны безъ отдохновенія, доставляемаго танцами, интермедіями и другими аксессуарами дѣйствія. Самыя лучшія оперы-буффъ переставали бы быть забавны съ перваго-же акта, еслибы шутовскія выходки не прерывались чувствительными нумерами. Вотъ почему Донъ-Жуанъ, заключающій въ себѣ квинтъ-эссенцію всѣхъ музыкальныхъ эффектовъ, высочайшій трагизмъ и высочайшій комизмъ, болѣе всѣхъ оперъ нравится знатокамъ и конечно менѣе всѣхъ утомляетъ.

Живой и пѣвучій переходъ отъ высокаго къ смѣшному представляетъ прекрасная дама, выходящая на сцену въ данную минуту; я прошу васъ взглянуть на нее. Эльвира производитъ два совершенно различныя впечатлѣнія, будемъ ли мы смотрѣть на ея роль и ея партію по отношенію къ себѣ, или по отношенію къ ней, съ объективной или субъективной точки зрѣнія. Съ точки зрѣнія объективной, которая и заключается въ роли, эта личность отнюдь не отличается пріятностью, особенно въ глазахъ людей, давно съ нею знакомыхъ. Это *бука* или домовая, въ вашей молодости преслѣдовавшій васъ повсюду въ образѣ надоевшей любовницы и позднѣе возвратившійся къ вамъ въ еще болѣе пугающемъ образѣ законной и добродѣтельной супруги, отравляющей постоянно, въ самыя лучшія минуты, ваши невинныя развлечения и любимыя занятія. Но если мы посмотримъ на Эльвиру съ точки зрѣнія субъективной или музыкальной, мы увидимъ въ ней исключительную, избранную натуру, великую и благородную женщину. Музыкантъ олицетворилъ въ ней полную преданность, любовь, побѣждающую разлуку и забвеніе, переживающую униженія, оскорбленія и даже самую надежду. Ритурнель начинающейся аріи дастъ намъ бѣглыя очертанія страстной женщины. Тонъ величественный, *mi bémol*; ритмъ твердый, торжественный и рѣшительный; мелодическія фигуры, словно зная себѣ цѣну, говорятъ: смотрите на меня; полное достоинство, изящная грація, немного кокетства, но самаго лучшаго тона. Прелюдія оркестра такъ положительна, такъ блестяща, такъ характерна по своей мелодіи, такъ похожа на главную тему, что предпочтеніе ей другаго мотива явилось-бы неожиданностью. Что-же? едва мелодія кончена, какъ композиторъ начинаетъ ее снова, нота за нотой — зачѣмъ? Для аккомпанимента вокальной партіи. И партія пѣнія мелодично выдѣляется на мелодично затканномъ фонѣ, такъ естественно и опредѣленно, что ухо немедленно схватываетъ ее. Такіе фокусы совершенно во вкусѣ Моцарта. *Ah, che mi dici mai quel barbaro dov'è?* Эльвира хочетъ сдѣлать *orrendo scempio*; она хочетъ пронзить сердце *impio*, если найдетъ его; она нарочно для этого пріѣхала изъ Бургоса. Еще трагедія! Нѣтъ, не совсѣмъ. Нашъ маэстро не дается въ обманъ ни женщинамъ, ни поэту, ихъ союзнику. Послушайте, какъ онъ переводитъ во второй половинѣ аріи: *gli vo cavar il cor*. Онъ переводитъ такъ: я со слезами брошусь въ его объятія, если только онъ захочетъ меня принять. Но что говорятъ намъ подражательные пассажи, которыми обмѣниваются, какъ сигналами, скрипка, альтъ и виолончель, очаровывая слухъ и возбуждая любопытное ожиданіе! Они говорятъ, что Донъ-Жуанъ здѣсь, въ глубинѣ театра, незамѣчаемый Эльвирой. Вы съ трудомъ узнаете роковаго человѣка, явившагося и исчезнуваго во мракѣ, и оставившаго по себѣ вмѣсто слѣда — трупъ. Донъ-Жуанъ *умылъ руки*; онъ свѣжъ и веселъ, въ блестящемъ нарядѣ, съ полнымъ запасомъ обольщеній и хорошаго расположенія духа, какъ и подобаетъ для утренней охоты; его

двуногая ищейка слѣдуетъ за нимъ. Охота повидимому начинается удачно. Женщина, одна, и какъ будто понимающая что женщинѣ не годится быть одной, такъ же какъ и мужчинѣ – это прекрасное начало. *Poverina! poverina!* говоритъ Донъ-Жуанъ. *Cerchiam di consolar il suo tormento.* Лепорелло: *Così ne consol'mille e otto cento.* Замѣьте задорную и насмѣшливую инструментальную фигуру, затягивающую свою двойную ноту на этотъ назидательный разговоръ. Когда Донна Эльвира закончила свою арію бравурнымъ пассажемъ и классическая каденція прибавила къ ней обычное дополнение, Донъ-Жуанъ зоветъ Эльвиру, тономъ, которымъ приманиваютъ птицъ: *Signorina, signorina!* Плутовская фигура снова появляется, поддразнивая изо всѣхъ силъ; но вотъ на пятомъ тактѣ пѣвецъ и оркестръ внезапно останавливаются, какъ будто увидавъ голову Медузы. Нумеръ кончается на этомъ, то-есть онъ совсѣмъ не кончается. Кавалеръ и дама узнали другъ друга. Будемъ удивляться и наслаждаться вполнѣ, но не будемъ терять времени на похвалы.

Донъ-Жуанъ, вовсе не желающій снова покорять Эльвиру, оставляетъ ее съ Лепорелло. Наша актриса слишкомъ умна, чтобы во время чтенія каталога походить, подобно многимъ другимъ, на начальника отдѣленія, слушающаго по обязанности бумагу, которую ему читаетъ подчиненный. Эльвира вовсе не слушаетъ; она прогуливается большими шагами по сценѣ, потомъ падаетъ на скамейку, углубленная въ свои размышленія. Лепорелло, принимающій молчаніе слушателя за вниманіе, – ошибка, въ которую часто впадаютъ авторы, – начинаетъ чтеніе *pian pianino*, только съ квартетомъ. Пробѣжать весь томъ нельзя, это фоліантъ, но нужно только показать итоги, заключающіе въ себѣ для Донъ-Жуана статистику Европы. Скрипка и виолончель правильно перевертываютъ листы, обозначая королевства и провинціи, указывая пальцемъ на такой-то параграфъ или такую-то главу, и Лепорелло читаетъ по мѣрѣ того какъ находятъ искомое. *In Italia sei cento e quaranta.* Вотъ большими буквами, вы видите, сударыня. И изумленные скрипки бѣгутъ съ флейтами и вскрикиваютъ отъ удивленія, а гобои и валторны, насмѣшники, съ хихиканьемъ оспариваютъ громадность цифры. Дойдя до главы *Ispaña*, нашъ исторіографъ, до сихъ поръ читавшій съ монотонностью приходскаго дьячка съ очками на носу, возвышаетъ голосъ, потомъ понижаетъ его еще и еще: *ma-ma-ma in Ispagna.* Ему страшно выговорить; онъ останавливается. Это уловка слога, заключающаяся въ задержкѣ повѣствованія въ ту минуту, когда слушатели съ открытымъ ртомъ ждутъ великаго слова. «Когда ударъ такимъ образомъ подготовленъ, онъ приближается и говоритъ важнымъ и таинственнымъ тономъ: *Ma in Ispagna, son già mille e trè!... Ну!* какъ это вамъ покажется? *Mille etrè!* повторяютъ скрипки; *Mille etrè!* повторяютъ за ними фаготъ и гобой. Теперь, когда ухо твердо запомнило невѣроятную цифру, повѣствованіе ускоряется и продолжается силлабическими нотами: *V'han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse baronesse, marchesine, principesse.* Вотъ онѣ проходятъ въ оркестръ въ хронологическомъ порядкѣ. Этой процессіи не предвидится конца и вся она состоитъ изъ женщинъ. Всѣ говорятъ сразу, болтаютъ и стрекочутъ, толкуютъ и тараторятъ, кричатъ и жестикулируютъ, такъ что не знаешь кого и слушать. Затѣмъ заключеніе. По окончаніи чтенія, Лепорелло хочетъ присовокупить нѣсколько изреченій и правилъ, извлеченныхъ изъ нравственного кодекса, съ практическимъ приложеніемъ котораго онъ насъ познакомилъ.

Отъ Allegro мы переходимъ къ Andante и отъ декламации къ мелодіи. Афоризмы Донъ-Жуана такъ очевидны и мудры, что оркестръ спѣшитъ съ ними соглашаться. Инструменты на перерывѣ стараются удивать наиболѣе подходящимъ образомъ вокальное пѣніе, или повторяютъ это пѣніе съ наибольшей назидательностью, или подкрѣпляютъ его самыми убѣдительными доводами. Въ другомъ мѣстѣ мы говорили о портретахъ *grande maestosa* и *piccina*, послѣ которыхъ слѣдуетъ портретъ *vecchia*. Видите ли, что значить молодиться въ шестьдесятъ лѣтъ. Сумасшедшая старуха поскользнулась, она падаетъ, парикъ ея слетаетъ на прерванной каденціи въ *si bémol majeur*, фаготъ сжалился надъ ней, онъ подаетъ ей руку и уводитъ ее, сказавши нѣсколько многозначительныхъ словъ о необходимости сдѣлать завѣщаніе. Я кончилъ, сударыня. Вы должны теперь совсѣмъ утѣшиться, такъ какъ вы теперь все знаете. Позвольте вамъ откланяться. Арія каталога есть самый совершенный образецъ стиля *буффъ*, по словамъ самихъ итальянцевъ, естественныхъ и самыхъ компетентныхъ судей въ этомъ дѣлѣ, такъ какъ этотъ стиль отчасти произошелъ отъ свойствъ ихъ языка.

Но вотъ идутъ простолюдины, очень весело, въ *sol majeur* и шесть восьмыхъ. Привѣтъ деревенской свадьбы! Это не эклога и не идиллія; идетъ Мазетто въ сопровожденіи своихъ пріятелей, толпы крестьянъ и крестьянокъ, въ праздничныхъ платьяхъ и съ праздничными лицами, всѣ они собираются нить и плясать; хоръ ихъ очень веселъ, но той веселостью, которую пріятно видѣть въ группѣ вдали, какъ стада на пейзажѣ. Такъ поетъ простой народъ, но и его пріятнѣе слушать издали чѣмъ вблизи. Маленькій дуэтъ новобрачныхъ очень эффектно отъбъняется шумными униссонами *tutti: Trallala! Trallala!* Среди этого откровенно-простонароднаго хора, кто-то сейчасъ запоетъ совсѣмъ на иной ладъ. Этотъ кто-то новобрачная, Церлина, въ которую Моцартъ кажется влюбился, какъ Пигмаліонъ въ свою статую. Случалось-ли вамъ, читатель, мой соотечественникъ и подобно мнѣ деревенскій помѣщикъ, бывать на сосѣднихъ хромовыхъ праздникахъ и вдругъ найти тамъ, среди толпы крестьянокъ, одну, которой всѣ остальные служатъ рамкой, одно ИЗЪ тѣхъ лицъ, которыя разъ будучи видѣны не легко забываются? Конечно вы сказали себѣ, что это или жестокая ошибка судьбы, или переодѣтая княжна. Конечно она должна быть добра, умна, съ характеромъ, съ честлюбивыми желаніями. Для нея было бы ужасно навсегда остаться крестьянкой. Можно быть почти увѣреннымъ, что ближайшее знакомство съ вашимъ кумиромъ разрушитъ нѣкоторыя изъ подобныхъ предположеній, и въ этомъ-то Церлина и отличается отъ большинства крестьянокъ, сходныхъ съ нею по внѣшности. Церлина именно такова, какою мы желали бы ее видѣть. Она добра, умна, и очень тщеславна. Въ мгновенье ока Донъ-Жуанъ угадалъ, что она обладаетъ всѣми этими качествами. И вдругъ такая красавица будетъ женой презрѣннаго мужика! Нѣтъ, онъ, благородный рыцарь, не допуститъ этого. Нужно только переимѣнить мужа. Донъ-Жуанъ вмѣсто Мазетто — кажется эту цѣну можно принять. Между тѣмъ она все таки колеблется и, такъ какъ положеніе созрѣло для музыки, начинается прелестной *duettino*. Многіе изъ любителей находятъ, что немного тривіальное *Allegro* изъ *Là ci darem*, далеко ниже *Andante*. Мы съ ними согласны, но не обращая этого замѣчанія въ упрекъ, посмотримъ не имѣлъ-ли композиторъ основательной причины ставить эту довольно вульгарную мелодію послѣ пѣнія самага возвышеннаго порядка. Невинность, борющаяся противъ обольщенія и постепенно ослабѣвающая, представляетъ если не совсѣмъ поучительную, то очень музыкальную картину. Чтобы эта картина была правдива, обольщеніе должно было чувствоваться душой зрителей, одновременно проникая въ душу Церлины; нравственное достоинство ея соблюдено, пока слова и музыка выражаютъ сопротивленіе. Но съ той минуты какъ она сказала *andiam*, она упала такъ же низко, какъ всѣ женщины каталога; если имя ея не увеличить списка, то этимъ она будетъ обязана независимымъ отъ ея воли обстоятельствамъ, говоря судебнымъ языкомъ. *Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor.* *Innocente* хорошо, остальное также недурно. Построить обольстительную мелодію на такихъ словахъ, маскировать льстивыми и изящными штрихами болѣе чѣмъ низменное положеніе, значило бы въ нѣкоторомъ родѣ потакать разврату дѣйствующихъ лицъ и стараться украшать пороки. Моцартъ остерегся этого. Пѣніе его *Allegro* выражаетъ только упоеніе плебейки; оно показываетъ намъ, какъ бѣдная головка крестьянки совсѣмъ вскружилась при видѣ красиваго барина, покрытаго золотомъ и перьями, и при мысли о нарядахъ, брилліантахъ и экипажахъ, которые онъ ей сулитъ. Она даже мечтаетъ о балѣ. Слышите ли вы рѣзвое *pizzicato*, обращающее модуляцію къ тону кварты и затѣмъ снова приводящее ее къ тоникѣ, подобно легкому танцору, который гразіозно двигается напротивъ своей дамы. Россини не могъ бы написать лучше, но Моцартъ на этомъ не остановился. Среди текущей мелодіи и вполне естественной гармоніи, основанной на виолончели, звучащей какъ волынка, онъ вставилъ хроматическій пассажъ, эффектъ котораго такъ-же замѣчательнъ, какъ расчетъ глубокаго и продуманъ (седьмой и восьмой тактъ *Allegro*). Не есть ли это гармоническое усложненіе, продолжающееся только одно мгновеніе, знакъ, которымъ музыкантъ предупреждаетъ насъ о всей скользкости и опасности положенія, которое, по усяянному цвѣтамъ пути, неминуемо ведетъ къ гибели. Итакъ, *Allegro* изъ *Là ci darem*, безспорно слабѣйшій номеръ оперы, всетаки шедевръ правдивости, легкомысленной и между тѣмъ многозначительной музыки, въ противоположность тексту, который только легкомысленъ.

Неизбѣжная Эльвира вырываетъ голубку изъ когтей коршуна и раскрываетъ передъ юной

крестьянкой грозящую ей опасность.

Вѣроятно ни одинъ изъ моихъ читателей не слыхалъ въ театрѣ музыкальной проповѣди, съ которою покинутая женщина обращается къ женщинѣ, пользующейся вниманіемъ; арія *Fuggi il traditor*, за которою признается достоинство прекрасной работы, всегда пропускается при исполненіи, что вполне разумно. Очень любопытно, почему Моцартъ, въ партитурѣ подобной Донъ-Жуану нашель удобнымъ вставить арію, написанную въ подражаніе Генделю, выделяющуюся изъ всего остальнаго старинными формами пѣнія и аккомпанимента, отсутствіемъ духовыхъ инструментовъ и драматическаго выраженія; номеръ, въ которомъ можно видѣть только отлично исполненный контрапунктическій этюдъ на взятыхъ наудачу слова. Фантазія ли это, прихоть, или неумѣстная дань уваженія Генделю, которому Моцартъ подражалъ въ церковныхъ хорахъ, но который никогда не служилъ ему образцомъ для театральныхъ арій? Нельзя ли отвѣтить на этотъ вопросъ другимъ и спросить, почему, послѣ сцены явленія статуи въ послѣднемъ финалѣ, сцены, для которой самое названіе высокой кажется слишкомъ слабымъ, мы вдругъ находимъ дуэтъ на добрый старый итальянскій ладъ, въ которомъ Донъ Оттавіо и Донна Анна любовно тянутъ терціи и сексты. *Or che tutti, o mio tesoro?* Точь-въ-точь какъ какое-нибудь любимое (пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ) сочиненіе Гульельми, Пиччини, Сакини или Паэзіелло. Въ самомъ дѣлѣ, это очень похоже на шутку или даже на мистификацію. Развѣ не могло случиться, что нашъ герой, предвидя, что его сочиненіе будетъ исполняться не въ одной Прагѣ, захотѣлъ подурочить слушателей; или, можетъ быть, оскорбленный въ своемъ самолюбіи, убѣжденіяхъ художника и матеріальныхъ интересахъ невѣжествомъ современниковъ, Моцартъ обратился со словомъ къ потомству: судьи, которыхъ я не увижу, вотъ съ одной стороны великій Гендель, мой учитель церковной музыки, но которому лучше слѣдовало бы передѣлать свой драматическій стиль по образцу Глюка, чѣмъ приравнивать его, Глюка, къ своему повару: вотъ съ другой стороны соперники, которымъ отдають значительное предпочтеніе передо мной въ настоящую минуту. Послушайте англогерманскую арію и итальянскій дуэтъ; такъ работали самые искусные и самые знаменитые композиторы до меня; затѣмъ послушайте остальную часть оперы вашего покорнѣйшаго слуги. Судите и произносите приговоръ. Такъ какъ судъ произнесенъ и сравненіе стало бесполезно, то теперь выпускаются и арія и дуэтъ, служившіе ему для сравненія.

День начался неудачно для Донъ-Жуана и продолжается также неудачно. Анна и Оттавіо приходятъ просить его помочь имъ найти убійцу командора; снова появляющаяся Эльвира предасть его не какъ убійцу — этого она не знаетъ — но какъ злодѣя и обманщика въ отношеніи всего прекраснаго пола, что представляетъ еще болѣе важное обвиненіе. Не зная какъ избавиться отъ этой Немезиды въ токъ, которая преслѣдуетъ его какъ воплощенная неудача и упрекаетъ его въ совершенныхъ злодѣянствѣхъ, какъ будто она пережила его совѣсть, Донъ-Жуанъ осмѣливается объявить ее сумасшедшей. Онъ выходитъ изъ себя, но долженъ притворяться сострадательнымъ. Анна и Оттавіо колеблются между сомнѣніемъ и живымъ интересомъ, который имъ внушаетъ эта незнакомая женщина. Вотъ матеріалъ для квартета, не находящаго себѣ подобнаго по построенію и выразительности; это одна изъ тѣхъ сценъ, которыя каждому изъ насъ случалось видѣть въ жизни, — когда одинъ изъ актеровъ, увлеченный страстью, сбрасываетъ съ себя маску приличій, а другіе, смущенные или взволнованные, стараются ее сохранить. Эльвира играетъ главную роль въ этой сценѣ, потому что она одна раскрываетъ въ ней свою душу. Мелодіи Эльвиры всегда нѣжныѣе ея словъ: *Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor. Mi giàtradi quel barbaro, te vuol tradir ancor*. Фраза, заключенная въ двухъ послѣднихъ тактахъ этого *solo, te vuol tradir ancor* есть главный мотивъ, долженствующій сильнѣе всѣхъ занимать воображеніе и слухъ. Онъ дѣлается по необходимости окончаніемъ другихъ вовсе несходныхъ вокальных періодовъ; и такъ какъ оркестръ повторяетъ ее каждый разъ, новое пѣніе начинается за этимъ повтореніемъ, которое такимъ образомъ служитъ и мелодіей, и аккомпаниментомъ, окончаніемъ и связью между отдѣльными частями квартета. Насколько эта сцена представляла разнообразія и топкихъ оттѣнковъ въ чувствахъ и взаимномъ положеніи лицъ, настолько и композиторъ употребилъ и комбинировалъ въ ней музыкальныхъ средствъ. Порывы страсти у Эльвиры, благосклонное, нѣсколько сдержанное участіе Оттавіо и Анны, дерзкое, на половину комичное лукавство въ рѣчахъ Донъ-Жуана къ нимъ и худо

стержанный гнівъ въ его *à parte* съ Эльвирой — Моцартъ сумѣлъ ясно выразить всѣ эти спеціальныя отношенія; онъ давно сочеталъ всѣ эти противоположности въ общемъ эффектѣ ансамбля. Въ этомъ квартетѣ совмѣстно царятъ выразительная мелодія и самая краснорѣчивая декламация, модуляция, налагающая на каждую фразу отпечатокъ индивидуальности лица произносящаго ее; крайне разнообразное и всегда полное значенія содѣйствіе инструментальное. Вы едва ли нашли бы въ этомъ квартетѣ тѣ параллельные ходы, которые приводятъ въ восторгъ заурядныхъ любителей; на мѣстѣ ихъ господствуетъ МОЩНЫЙ и исполненный граціи контрапунктъ; періоды, различные по длинѣ, по рисунку, по ритму, переплетены между собою такъ, что ихъ съ удивленіемъ читаешь и слушаешь; четыре голоса идутъ свободно и равномерно, для поддержки самой гармонической связи когда либо существовавшей. Какъ жаль, что задача подобнаго рода можетъ быть разрѣшена только музыкой. Моцартъ хотѣлъ сдѣлать все въ высшей степени оригинальнымъ и разнообразнымъ въ оперѣ изъ оперъ, даже формы каденцій и заключенія нумеровъ. Такъ напримѣръ квартетъ заканчивается начальнымъ мотивомъ. Флейта и кларнетъ въ послѣдній разъ запечатлѣваютъ его въ нашемъ слухѣ *pianissimo*, на двухъ аккордахъ *pizzicato*. *Te vuol tradir ancor*. Запомните хорошенъко совѣтъ Эльвиры; она даетъ его по личному опыту.

Мнимая сумасшедшая уходитъ. Было бы опасно оставить ее одну; Донъ-Жуанъ объявляетъ, что пойдетъ вслѣдъ за ней и прощаясь съ своими друзьями снова предлагаетъ имъ свои услуги.

Эти слова, болѣе всего обращенныя къ Аннѣ, опять вызываютъ въ ея памяти ужасное воспоминаніе. По звуку голоса и глазамъ Донъ-Жуана, вспыхнувшихъ при взглядѣ на нее, она узнаетъ убійцу командора. Мы снова поднимаемся на трагическую высоту при помощи речитатива, не такъ богато инструментарнаго, какъ первый, но одинаково сильнаго по выраженію. Оркестровая фигура, открывающая этотъ речитативъ и раздѣляющая его на части, прерывается и повторяется какъ долгій крикъ отчаянія и ужаса. Въ мелодіи страшное потрясеніе, конвульсивная синкопа съ аккомпаниментомъ задержаній и рѣзкихъ диссонансовъ, потому что остальные инструменты, кромѣ скрипокъ, слѣдуютъ естественному ритмическому ходу, безъ пунктированныхъ ногъ и лигъ. Во время паузъ Анна произноситъ сдавленнымъ голосомъ: *O Dei! — O Dei!* потомъ беретъ высокое *la* съ энергіей, побѣждающей тяжелую тоску: *Quegli è il carnifce del padre mio!* Затѣмъ полная каденція речитатива. Вотъ ораторскій приступъ, которому краснорѣчіе и поэзія всегда будутъ завидовать. Все остальное повѣствованіе соотвѣтствуетъ этому чудному началу. Въ виду множества образовъ, столпившихся въ текстѣ речитатива, Моцартъ употребилъ рѣзкую, частую и смѣлую модуляцию.

Or sai chi l'onore отмѣчаетъ апогей роли, которая сама по себѣ, въ общемъ, есть высшее трагическое созданіе Моцарта. Эта арія нѣкоторымъ образомъ подготавливаетъ и оправдываетъ вмѣшательство сверхъестественнаго; она сообщаетъ ему достовѣрность и правдоподобіе и приводитъ этотъ будущій элементъ въ гармонію съ остальными элементами пьесы. Анна переживаетъ одинъ изъ тѣхъ моментовъ, когда кажется, будто сила воли должна поколебать законы природы и даже воздѣйствовать на прошедшее. Въ своемъ изступленіи, Анна касается предѣловъ тайной силы, разрушающей печати могилъ; страшное напряженіе ея желаній на мгновеніе придаетъ ей эту силу. Она ужъ не слабая женщина, обреченная на безплодныя слезы и безпомощное отчаяніе; это страшная волшебница, которая своими заклинаніями принудитъ вѣчное молчаніе отвѣчать себѣ. Уже слова ея вызываютъ какое-то невѣдомое эхо. При звукѣ ея голоса, одушевленнаго чѣмъ то сверхъестественнымъ, оркестръ трепещетъ, бездна раскрывается; огненные призраки носятся и пылаютъ въ пространствѣ. Невидимыя силы заявляютъ о своемъ присутствіи: мы явились, царица, чего ты хочешь? (звуки гобоя) *Vendetta io chiamo!* И это повелительное восклицаніе, этотъ чудный призывъ, приводящій въ трепетъ мраморную статую на неподвижномъ конѣ, тотчасъ же громозвучно повторяется эхомъ бездны (подражательныя фигуры віолончели). Но вдругъ эти могучіе призывы переходятъ въ стоны. Въ голосѣ, только что управлявшемъ судьбой, слышатся слезы. *Rammenta la piaga del misero seno*. Почему такой переходъ къ меланхолическому настроенію среди сверхъестественнаго героизма, составляющаго характеръ нумера? Анна убѣждена, что она услышана; ея ясновидящее око проникло сквозь туманъ, застилающій роковое событіе; она знаетъ, что будетъ отмщена, но и догадывается, за какую цѣну. Твоя жизнь за его жизнь, таковъ приговоръ

невидимыхъ силъ¹³¹. Дочь командора покоряется ему, напряженность ея воли усиливается. Снова раздается крикъ *Vendetta!* онъ разрѣшается грозой, и при каждомъ ударѣ подземные раскаты ему отвѣчаютъ. Напрасно въ заключеніи звучать другія струны, выдающія несказанную скорбь, смертельную рану, несчастье, болѣе ужасное чѣмъ страшное событіе ночи, тайну, которую Анна хотѣла бы скрыть отъ себя самой, отъ Бога... Но героиня не хочетъ выторговать себѣ побѣду, она рѣшилась на самопожертвованіе. Мщеніе убійцы ея отца! мщеніе посягнувшему на ея честь! мщеніе тому, кого она все еще слишкомъ мало ненавидитъ, несмотря на всю свою ненависть! Оркестръ торжественно даетъ ей это обѣщаніе въ короткомъ ригурнелѣ и предпоследній аккордъ, слегка затянутый въ цѣлой нотѣ, набрасываетъ таинственный покровъ на эту сцену, въ которой берутъ начало высшія тайны оперы.

Пока готовится гибель Донъ-Жуана, самъ онъ весело занятъ приготовленіями къ празднеству. Онъ также достигаетъ одной изъ высшихъ точекъ своей натуры въ аріи: *Fin c'han dal vino calda la testa*. Это высочайшая энергія чувственности, въ противоположность высшей энергіи чувства. Всякій знаетъ, что въ грубѣйшихъ матеріальныхъ удовольствіяхъ есть доля поэзіи, которая представляетъ самую опасную притягательную силу и главную побудительную причину искать ихъ. Упоеніе удовольствія дѣйствуетъ на человѣка такъ, какъ дѣйствовали бы олимпійскій нектаръ, смѣшанный съ водою Леты. Сердце и чувство оживляются, воображеніе безмѣрно возбуждается и память освобождается отъ тяжелаго бремени настоящаго. Тогда наши несбыточные надежды, наши неисполнимыя желанія становятся на мѣсто отсутствующей дѣйствительности. Всѣ мужчины и всѣ женщины находятся въ нашемъ распоряженіи, говоря словами Лафонтена; взглядъ красавицы пріобрѣтаетъ непреодолимую силу; веселая музыка праздника чудится намъ въ насъ самихъ; вихрь бала уноситъ насъ въ воображаемыя пространства, гдѣ мы чувствуемъ себя царями, и наконецъ сонъ продолжаетъ весь этотъ бредъ до того часа, когда проснувшійся Іовъ снова увидитъ себя на гноищѣ, съ тяжелой головой, унылымъ духомъ, въ злобномъ и печальномъ настроеніи, съ разбитымъ и больнымъ тѣломъ. Таково дѣйствіе этой проклятой ПОЭЗІИ, квинтъ-эссенцію которой представляетъ арія *Fin c'han dal vino*, потому что она дышетъ тройнымъ упоеніемъ вина, любви и ритмическаго движенія. Нечего было бояться, что такая музыка не произведетъ впечатлѣнія на бѣдныхъ грѣшниковъ партера и ложъ. Посвященіе Европы въ чудеса нашей оперы началось именно съ этого нумера, который публика долго предпочитала всему остальному, и который еще и теперь имѣетъ во всѣхъ слояхъ общества самыхъ многочисленныхъ цѣнителей. Ритмическіе эффекты чувствуются наименѣе музыкальными натурами, а Моцартъ удѣлилъ имъ здѣсь преобладающую часть, которой требовалъ текстъ, не впадая однако, какъ Россиніевская школа, въ танцевальную музыку въ собственномъ смыслѣ слова. Донъ-Жуанъ отлично расположенъ и вдохновленъ баломъ, но онъ еще не танцуетъ, и кромѣ того балъ занимаетъ его не исключительно. Онъ мысленно представляетъ себѣ безумную вакханалію, оргію до потери разсудка и дыханія и любовныя подвиги, на которые онъ одинъ способенъ. Весь этотъ бредъ пѣвца, выраженный въ мелодіи, неотразимо сообщается и оркестру. Всѣ инструменты волнуются и трепещутъ, даже басъ, поддаваясь общему настроенію, выкидываетъ прыжки. Время отъ времени флейта, коноводъ всей компаніи, пронзительно вскрикиваетъ подъ ладъ общему ритму и подогрѣваетъ пылъ до такого стремительнаго темпа, что его трудно уловить. Послѣ безумной пляски, которую съ такимъ изяществомъ и съ такой непринужденностью выражаютъ фразы: *chi'l minueto farai ballar; chi la folia farai ballar* и пр., начинается прелестная минорная музыка, такъ хорошо характеризующая безуміе совсѣмъ другаго рода: *Ed io frá tanto dall'altro canto* и пр. Какое увлеченіе, какая живость въ частыхъ повтореніяхъ мотива; послѣднее изъ нихъ ведетъ къ заключительной и главной мысли нумера: *Ah, la mia lista, doman matina, d'una decina devi aumentar*. Мы вѣримъ Донъ-Жуану на слово въ его атлетическихъ надеждахъ; хвастунъ не могъ бы такъ пѣть.

Разбирать эту оперу такъ, какъ мы дѣлаемъ, сцена за сценой и нумеръ за нумеромъ, несравненно легче, чѣмъ всякую другую, построенную по такому же плану. Передъ нами

¹³¹ Многіе критики изъ нашихъ предшественниковъ поняли, какъ и мы, что Анна должна умереть, совершивъ мщеніе. Это очевидно было мыслью Моцарта, чему мы увидимъ доказательство въ дальнѣйшемъ ходѣ этого анализа.

непрерывный рядъ шедевровъ, такъ высоко стоящихъ надъ остальными музыкальными произведениями, что похвала имъ дѣлается излишнею, и всѣ они такъ не похожи между собой по характеру, что вы никогда не рискуете повторяться въ мысляхъ или въ словахъ. Кромѣ того всякій нумеръ отличается ясностью смысла и точностью абсолютныхъ аналогій, недопускающихъ никакого сомнѣнія въ томъ, что объ этомъ надо сказать. При каждомъ нумерѣ хочется воскликнуть: «Какъ это вѣрно! какъ это мѣтко!» Въ этой партитурѣ Моцартъ исчерпалъ всѣ формы стиля. Мы только что слышали арію, колоссальный эффектъ которой зависитъ единственно отъ мелодіи и ритма; эта арія имѣетъ очень простую гармонію и инструментовку почти тождественную съ вокальной партіей. Но вотъ другая арія: *batti, batti, o bel Masseto*. Она похожа на оркестровую концертанту, по построению вполне противоположна предыдущей и равна ей по правдивости выраженія. Вы увидите и услышите женщину въ присутствіи ея судьи, опровергнутую въ ея послѣднихъ оправданіяхъ, отрицаніяхъ и слезахъ и стремящуюся съ этой минуты болѣе уговорить, чѣмъ убѣдить, и болѣе прельстить, чѣмъ убѣдить. Положеніе Церлины очень благодарно для музыканта, но не слишкомъ ли свободно онъ имъ распорядился, спросить какой-нибудь критикъ-ригористъ. Неужели вся эта роскошь кокетства и женскихъ обольщеній для того только, чтобы убѣдить безтолковаго Мазетто? поясъ Венеры искусно разворачивается во всю свою длину, чтобы заткнуть ротъ медвѣдю? Вы объ этомъ не подумали, мастеръ Вольфгангъ; въ вашей аріи очарованія больше, чѣмъ нужно, чтобы вскружить голову самому Донъ Жуану. Это несомнѣнно; но развѣ не нужно пылнить также и зрителя. Публика никогда не жалуется на излишекъ въ этомъ отношеніи.

Прежде всего, партія облигатной віолончели господствуетъ здѣсь безъ малѣйшаго перерыва отъ начала до конца. Слышите, какъ коварный инструментъ изгибается змѣйкой, какъ онъ жужжитъ и гнусавитъ, какъ онъ далеко расширяетъ кольцо обмановъ вокругъ бѣднаго простяка. На этой обольстительной гармоніи скрипки воркуютъ, превратясь въ горлицъ; флейта соединяетъ нѣжные вздохи съ ихъ любовными трелями; когда голосъ умолкаетъ, его союзники и друзья, инструменты, говорятъ за него. Я прошу васъ обратить вниманіе на четырехтактную фразу, возвращающую въ вокальной партіи мотивъ аріи, варіированный въ шестнадцатыхъ для лучшаго соотвѣтствія рисунку этого ритурнеля. Въ этой фразѣ пять инструментовъ: фаготъ идетъ съ віолончелью — это облигатная и постоянная партія; флейта подражаетъ имъ, но въ обратномъ направленіи: валторнѣ поручено выдерживать басовую ноту; гобой, спускаясь гаммой, синкопами въ восьмыхъ, приправляетъ все мимолетными, тотчасъ же разрѣшающимися диссонансами. Эта фраза прелестно ласкаетъ слухъ. Что касается вокальной мелодіи, то она выражаетъ деревенскую наивность и чистоту во всей ея неприкосновенности: невинная Церлина расточаетъ самыя нѣжныя ласки своему милому Мазетто и спрашиваетъ его самымъ наивнымъ тономъ, чѣмъ она заслужила такое жестокое обращеніе? Смиранный, но въ этомъ случаѣ слишкомъ вѣрный образчикъ представителей сильнаго пола не хочетъ болѣе драться; онъ едва удерживается, что бы не поцѣловать плутовку. Увы, кто изъ насъ не былъ *masetto u masettissimo* въ жизни, тысячу разъ, вмѣсто одного. *Allegro* выражаетъ побѣду женщины. *Pace, pace o vita mia*. Съ этой минуты ловкость и хитрость, раскрытыя въ *Andante*, становятся бесполезными; віолончель, оставляя свой извилистый ходъ, бѣгаетъ проворными гаммами и рѣзвыми арпеджіями; оркестръ только аккомпанируетъ; Церлина предается ширивой радости и арія оканчивается фигурой віолончели, которая, звуча нѣсколько тактовъ послѣ голоса, жужжитъ *pianissimo*, на нижней струнѣ, какъ отдаленный смѣхъ.

Мы дошли до финала перваго акта, шедевра музыканта и поэта. Въ этомъ финалѣ, который навсегда останется образцовымъ, дѣйствіе ведется съ искусствомъ, которому позавидуетъ самый завзятый драматургъ. Положенія въ немъ естественно вытекаютъ одно изъ другаго; важное смѣшивается съ нѣжнымъ, веселое съ суровымъ, шутовское съ трагическимъ, безъ усилія и затрудненія; всякій говоритъ на своемъ языкѣ и поступаетъ такъ, какъ онъ долженъ поступать. Дѣйствующія лица сходятся и группируются не только для публики, которая должна слушать ихъ пѣніе, но и по своимъ собственнымъ дѣламъ, что заставляетъ ихъ пѣть тѣмъ лучше; среди всего этого, замѣчательная постепенность, послѣдовательность картинъ все болѣе и болѣе оживленныхъ, интересныхъ и законченныхъ, призывающихъ всю сумму средствъ музыканта, такъ сказать усиленіе таланта имъ самимъ и въ заключеніе, какъ на послѣдней, высшей ступени лѣстницы,

приводящихъ максимумъ прогрессивно повышающихся эффектовъ.

Это великолѣпное, послѣдовательное развитіе заставляло двухъ авторовъ финала начинать дѣйствіе его — какъ начинается гамма — съ низшаго тона. Прежде всего происходитъ новая ссора между молодыми супругами, дуэтъ, въ которомъ Мазетто, еще не пѣвшій до сихъ поръ, выказываетъ лирическій характеръ, вполне соответствующій его роли. Моцартъ конечно слыхалъ, какимъ тономъ крестьяне въ сердцахъ говорятъ съ лошадьми и женами, и какимъ тономъ жены, крестьянки или нѣтъ — все равно, отвѣчаютъ своимъ мужьямъ, когда имъ нечего больше сказать. Этотъ дуэтъ исполненъ оригинальности и лукавства. На этотъ разъ дѣйствительный хозяинъ принужденъ повиноваться хозяину номинальному. Является Донъ Жуанъ и весь праздникъ переносится на сцену великолѣпными аккордами. *Su corragio o buona gente*. Забавляйтесь, добрые люди: кушайте, пляшите, пейте до сыта. И гости стараются кланяться какъ можно ниже, кричать какъ можно громче въ благодарность за такое щедрое угощеніе. Полу-повелительный и полу-привѣтливый жестъ приглашаетъ ихъ войти въ домъ. Толпа понемногу расходится, хоръ теряется вдали и отъ неги остается только одно *do*, коротко ударяемое второй скрипкой на тоникъ послѣдняго такта хора и доминантъ слѣдующаго такта; это *do* приводитъ намъ другой дуэтъ, не похожій на предыдущій. *Andante, fa majeur* $3/4$. Донъ Жуанъ, оставшись наединѣ съ Церлиной, снова поетъ тѣмъ же голосомъ и тѣмъ же тономъ какъ прежде *Là ci darem*. Церлина напрасно поетъ: *ah lasciate mi andar via*: мелодіи выдають ее; сердце ея все еще нѣжно трепещетъ при видѣ очаровательнаго кавалера. Но вотъ модуляція, поражающая слухъ, какъ непріятная помѣха, разрушаетъ очарованіе. *Mazetto! Si Mazetto*, отвѣчаетъ неспособный человекъ. Ну, иди же сюда, злодѣй: *La poverina non può piu star senza di te*. Это ласковое привѣтствіе Донъ-Жуана съ прекомичной важностью заключается трелью каденціи; Мазетто отвѣчаетъ точь-въ-точь такъ же: *Capisco sisignore*. Нельзя себѣ представить ничего комичнѣе. Въ эту минуту изнутри дома долетаетъ эхо бала (*Allegretto* $2/4$): фасадъ дома освѣщается по мѣрѣ того какъ сцена темнѣетъ. Въ драматическомъ оркестрѣ поднимается и идетъ *crescendo* веселый шумъ. Новобрачные отправляются къ плебейскому обществу и уступаютъ мѣсто господамъ. Анна, Эльвира и Оттавіо являются въ маскахъ и черныхъ домино. Минорный тонъ, извѣщающій о ихъ приходѣ, свидѣлствуетъ, что эти лица пришли на праздникъ не для танцевъ. Мы сразу узнаемъ дочь командора по первымъ словамъ, которыя она вставляетъ въ музыкальный разговоръ: *Il passo è periglioso*. Она всегда величественна и полна павоса! Звуки бала снова долетаютъ сюда: играютъ знаменитый менуэтъ, подъ аккомпаниментъ котораго тотчасъ же начинается прелестный разговоръ, комичный съ одной стороны, серьезный съ другой, между Донъ-Жуаномъ и Лепорелло, которые показываются у окна, и между маскированными гостями внизу. Послѣдніе приглашаются на праздникъ и обѣщаютъ придти. Прежде чѣмъ перешагнуть погибельный порогъ, черезъ который невинность никогда не переступаетъ безнаказанно, маски просятъ у неба поддержки и покровительства. *Adagio si bémol majeur*, $4/4$, при общемъ молчаніи квартета. Несясь на аккордахъ духовыхъ инструментовъ, голоса возвышаются и блестятъ въ этой прозрачной гармоніи. Изліянія этихъ трехъ душъ, которыхъ сблизили одинаковыя желанія, но которыя столь различны между собою въ другихъ отношеніяхъ, соединяются въ молитвѣ, но не сливаются въ ней. Эльвира способна на высокіе порывы, но одна Анна можетъ удержаться въ далекихъ обителяхъ экстаза, гдѣ душа ея привыкла витать. Она направляетъ молитву съ полной вѣрой въ Божественное правосудіе; она представляетъ центръ группы и фокусъ лучей. Партія Оттавіо, наименѣе выдающаяся, расположена такъ, чтобы только ярче выдѣлять двѣ другія. Ни одинъ мастеръ не обладалъ въ одинаковой степени съ Моцартомъ тайной комбинаціи періодовъ и сочетанія сложныхъ партій; тріо масокъ обязано особенно этому искусству своей невыразимой эффектностью, прозрачной текучестью, приливомъ и отливомъ мелодіи, показывающей намъ картину начертанную музыкантомъ, какъ сіяніе подвижнаго изображенія, колеблющагося въ воздухѣ среди тройнаго ореала. Аккомпаниментъ, состоящій изъ широкихъ аккордовъ, подобно небесному фону, имѣетъ единственной фигурой арпеджіи кларнета на низкихъ нотахъ, кое-гдѣ соединенныхъ съ вокальнымъ пѣніемъ. Какое волшебство заключается въ этомъ простомъ аккомпаниментѣ! Въ ритурнель мы слышимъ, какъ конецъ молитвы переходитъ въ оркестръ изъ устъ въ уста, постепенно возвышаясь, какъ будто невидимые чины ангеловъ, смѣняясь въ

пространствѣ, несутъ жертвы сердець къ стопамъ Всевышняго.

Эта сцена представляетъ новый прогрессъ идеальнаго дѣйствія, скрывающагося за матеріальнымъ дѣйствіемъ драмы, новое воззваніе къ долженствующимъ совершаться чудесамъ.

Сцена мѣняется: мы находимся въ домѣ *Донъ-Жуана*, среди бала. Прежде чѣмъ говорить о происходящемъ, намъ слѣдуетъ бросить бѣглый взглядъ на обстановку и сказать нѣсколько словъ о расположеніи сцены, которое здѣсь крайне важно. На петербургскихъ театрахъ оно было до такой степени противоположно тому, какъ оно должно быть и какъ самъ Моцартъ очень опредѣленно предписывать, что самые оригинальные эффекты сцены бала совершенно терялись и для глазъ, и для слуха. Моцартъ помѣстилъ на сценѣ три оркестра для танцевъ, у насъ не было ни одного; все заключалось въ драматическомъ оркестрѣ, то-есть все въ немъ смѣшивалось. Моцартъ заставляетъ исполнять три танца сразу: менуэтъ, контрдансъ и вальсъ, что необходимо предполагаетъ три смежныя залы, такъ какъ было бы довольно затруднительно одновременно танцевать въ одной и той-же комнатѣ въ $\frac{3}{4}$, въ $\frac{2}{4}$ и въ $\frac{3}{8}$. Музыканты и танцоры конечно сбились бы съ такта. У насъ театръ представляетъ только одну комнату, а чтобы избѣжать упомянутой путаницы, танцовали только менуэтъ, не исключая однако изъ оркестра англеса и вальса, изъ чего вытекала совершенно необъяснимая для слушателя путаница. КРОМѢ того для каждого изъ этихъ танцевъ приходилось по одной или по двѣ скрипки, исключая специальныхъ басовъ, данныхъ имъ композиторомъ. Ни одна фраза этихъ инструментовъ, теряясь въ массѣ оркестра, такимъ образомъ не доходила ясно до слуха. онѣ только портили менуэтъ. По нашему, чтобы получить мелодическое и ритмическое понятіе о комбинаціи, такъ дивно и естественно изображающей безпорядокъ оргіи, дошедшей до высшей степени, численныя силы втораго и третьяго оркестра должны состоять изъ половиннаго числа музыкантовъ, играющихъ въ главномъ. Четыре скрипки и контрбасъ для каждого, если напримѣръ двадцать инструментовъ играютъ менуэтъ. Теперь послѣдуемъ за нашимъ воображаемымъ представленіемъ оперы, на минуту прерваннымъ послѣ тріо масокъ паденіемъ занавѣса, избавляющаго насъ отъ неудовольствія видѣть приготовленія. Великолѣпно убранная и освѣщенная зала въ глубинѣ сообщается съ двумя другими залами или галлереями, представленными въ перспективѣ, тоже освѣщенными и наполненными народомъ. У каждой изъ дверей стоятъ по группѣ музыкантовъ; главный оркестръ помѣщается на переднемъ планѣ сцены. Это оркестръ для господъ. Онъ въ полномъ составѣ: двѣ скрипки, альтъ, віолончель, валторны и гобой; всѣ музыканты въ нарядныхъ платьяхъ послѣдняго столѣтія, напудрены до-бѣла и съ шпагами на боку. *Es sind Musici* какъ сказали бы объ артистахъ. Боковые оркестры предназначены для удовольствія крестьянъ; скрипичная и басовая партія — вотъ весь ихъ составъ; басъ по обыкновенію импровизированный. Здѣсь уже нѣтъ господъ ни направо, ни налево; но по подлужнѣ смѣжныхъ фигуръ, съ протертыми локтями, болѣе чѣмъ сомнительнымъ бѣльемъ, торчащими подтяжками и красными носами.

Передъ каждымъ оркестромъ стоитъ столъ, уставленный попитрами — для вида, и бутылками вина, но безъ стакановъ — для дѣйствительныхъ потребностей исполнителей. *Dies sind Musikanten*, какъ сказали бы о трактирныхъ скрипачахъ. Разбросанныя по сценѣ группы представляютъ живописный безпорядокъ картины Теньера. Вотъ компанія гулякъ, подальше — нѣжный дуэтъ въ пантомимѣ, еще дальше какія-то личности играютъ въ карты. Одни съ философскимъ спокойствіемъ переходятъ изъ объятій Вакха въ объятія Морфея, другіе уже совершили этотъ переходъ и лежатъ подъ столами: въ другомъ МѢСТѢ нарядные танцоры, покрытые перьями и шитьемъ, прогуливаются по комнатамъ съ своими дамами-крестьянками, въ ожиданіи возобновленія бала. Лакеи, съ галунами по всѣмъ швамъ, разносятъ прохладительное питье и прислуживаютъ крестьянамъ съ видомъ глубокаго уваженія. И дамы и кавалеры широко пользуются гостепріимствомъ хозяина. Центръ оргіи представляетъ душа ея, Донъ Жуанъ, блистающій красотой и нарядомъ, отдающій приказанія своему мажордому, Лепорелло, съ неподражаемой любезностью Амфитріона. Вся эта картина сама собою разворачивается передъ нашимъ воображеніемъ во время *Allegro mi bémol majeur*, $\frac{6}{8}$, которое вводитъ насъ въ парадные покои Донъ-Жуана. Въ нашей оперѣ есть нумера, которые величайшіе композиторы признали бы, вслухъ или про себя, за стоящіе внѣ всякаго соревнованія и конкуренціи; есть другіе, которые

кажется всякій съумѣлъ бы написать. Которые изъ нихъ было труднѣе писать? Мы узнаемъ это, когда будетъ написана вещь, равная тѣмъ или другимъ. Въ отношеніи легкой музыки, самымъ легкимъ конечно кажется *Allegro*, $\frac{6}{8}$, начинающееся послѣ высокаго и ученаго тріо масокъ. Эту музыку, которая собственно не есть танцевальная, можно было бы играть отдѣльно въ антрактахъ бала, потому что она совсѣмъ независима отъ пѣнія. Съ своей стороны, голоса поютъ и декламируютъ подъ эту законченную мелодію, связную во всѣхъ фразахъ, съ начала до конца, какъ будто имъ нѣтъ дѣла до оркестра, какъ и оркестру до нихъ. Духъ бала оживляетъ инструментовку; въ вокальных партіяхъ отмѣчены мелкіе факты и мелкія интриги, неизбѣжныя при продолжительныхъ танцахъ. Мы имѣемъ передъ собой ревнивца, зорко наблюдающаго за своей женой и холостяка, страстно ее желающаго; все это тщательно скрывается. Донъ-Жуанъ и Лепорелло повидимому заняты только своей ролью хозяевъ: *Ehi caffè! cioccolate! sorbetti! confetti!* Мазетто не до этихъ угощеній. *La bricona fa festa* — вотъ что занимаетъ и мучитъ его, и кусокъ становится у него поперекъ горла. При видѣ понурой фигуры своего милаго, Церлина не можетъ сдержать улыбки и повторяетъ вслѣдъ за Донъ-Жуаномъ: *Masetto mi par stralunato*. Балъ уже порядочно вскружилъ ей голову. Тѣмъ хуже для того, кто имѣлъ глупость привести ее сюда. Мы не знаемъ болѣе законченной мелодіи, болѣе легкой граціи, болѣе совершенной естественности, болѣе рѣзвой веселости, болѣе яркой драматической иллюзіи, чѣмъ этотъ отрывокъ.

Maestoso, $\frac{2}{4}$, *do majeur*, оркестръ въ полномъ составѣ, трубы и литавры. Лепорелло идетъ впереди масокъ съ напыщенной важностью церемоніймейстера, обязаннаго проводить къ мѣстамъ вельможъ, которые должны присутствовать на придворномъ торжествѣ. *Venite piu aranti, cezzose mascherette*. Донъ-Жуанъ, не ожидавшій видѣть у себя дамъ въ собственномъ смыслѣ слова, узнаетъ въ своихъ гостяхъ людей одного класса съ нимъ. Онъ дѣлаетъ имъ пріемъ, въ которомъ просвѣчиваетъ высокомѣрное достоинство вельможи, который можетъ намѣренно забыться съ народомъ, только не съ равными себѣ. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta*. Хоръ повторяетъ громогласно: *Viva, viva la liberta!* Когда крикъ свободы раздается въ толпѣ съ такой силой, изъ этого не выходитъ ничего хорошаго, какъ извѣстно. Вы сейчасъ увидите. Донъ-Жуанъ приказываетъ возобновить балъ, танцоры занимаютъ мѣста; драматическій оркестръ складываетъ оружіе и первый танцевальный оркестръ начинаетъ уже слышанный нами издали менуэтъ. На этотъ разъ его играютъ тономъ выше, въ *sol*. Пары, размѣщенные въ передней залѣ, приходятъ въ движеніе и исполняютъ благородное и спокойное па, въ которомъ старый Вестрисъ находилъ тему для глубокомысленныхъ размышлений. Не будетъ-ли кстаті воскликнуть съ этимъ великимъ человѣкомъ, скромно пріютившимся между современными знаменитостями, между Фридрихомъ и Вольтеромъ: *Сколько вещей заключаетъ въ себѣ менуэтъ!* Въ самомъ дѣлѣ, просто невѣроятно, сколько мыслей содержится въ моцартовскомъ менуэтѣ. Ни Атласъ, ни даже Раппо, нашъ знаменитый Геркулесъ, не могли бы поднять и половины на своихъ плечахъ. Пока фигуранты выдѣлываютъ на доскахъ классическое *z*, въ которомъ развертывалась дѣвственная грація нашихъ бабушекъ, отношенія дѣйствующихъ лицъ все болѣе усложняются. Донъ-Жуанъ танцуетъ съ Церлиной и разговариваетъ съ ней, въ ожиданіи лучшаго; Мазетто, порученный заботамъ Лепорелло, который хочетъ ему составить компанію, отбивается отъ этого плута, какъ упрямый козель, котораго ведутъ за рога. Анна, видя эти маневры, не можетъ скрыть своего негодованія; она выражаетъ его въ энергичной фразѣ: *Resister non poss'io!* Эльвира и Оттавіо умоляютъ ее сдержать себя. Во второй залѣ также хотятъ танцевать, но не менуэтъ, а контрдансъ. Оркестръ № 2 настраиваетъ: *Sol — ré; la — mi*. Виолончель щиплетъ *sol* чтобы понизить его, послѣ этого играется неизбѣжная прелюдія въ трактирномъ вкусѣ, и начинаются игривыя $\frac{2}{4}$. Въ лѣвой залѣ требуютъ вальса. Тогда оркестръ № 3, настроивъ, пощипавъ и сыгравъ прелюдію, начинаетъ невозможный темпъ; пары летятъ въ вихрь $\frac{3}{8}$, нѣкоторыя падаютъ на полъ подъ давленіемъ противоположныхъ силъ такта и вина. Если зрители *увидятъ* контрдансъ и вальсъ, они *услышатъ* и музыку ихъ. А въ какомъ положеніи менуэтъ? Менуэтъ, испанская важность котораго ни на минуту не поколебалась въ пользу драмы, не смущается также и шумной пляской въ сосѣднихъ комнатахъ. Менуэтъ есть мудрецъ Горація; міръ разрушится кругомъ его, но онъ ни на іоту не измѣнитъ своего хода. А въ какомъ положеніи дѣла дѣйствующихъ лицъ? Въ такомъ, въ какомъ они обыкновенно бываютъ въ

подобныхъ обстоятельствахъ: тройное движеніе бала не только имъ ни мало не мѣшаетъ, но даже благоприятствуетъ!

Сочетать кое-какъ три различные ритма не представляетъ непреодолимой трудности въ сочиненіи. Тонкость задачи не въ этомъ. Великій геній высказался въ этомъ музыкальномъ шабашѣ изобрѣтеніемъ мелодіи менуэта, которая, въ качествѣ главнаго мотива, должна была быть проста, ясна, благозвучна, точно размѣрена и точно прилажена къ характеру па, которое она сопровождаетъ. Во-вторыхъ она должна была обладать большою гибкостью для мелодическихъ и декламационныхъ фразъ пѣвцовъ, то-есть для языка самыхъ разнообразныхъ страстей. Наконецъ въ третьихъ эта мелодія должна была нести на себѣ двѣ другія инструментальныя мелодіи, противоположныя менуэту и между собою не только по ритму, но и по выбору фигуръ и по эстетическому характеру **каждаго** изъ трехъ танцевъ. Раздѣлите эти мелодіи и слушайте ихъ отдѣльно. Менуэтъ наиболѣе свособствуетъ обнаруживанію благородной граціи, мягкихъ поворотовъ ногъ; контрдансъ рѣзвъ, вальсъ такъ и приглашаетъ танцевать. Первый идетъ церемоніальнымъ шагомъ, второй оживленъ, но не торопливъ, третій летитъ какъ вѣтеръ. Эта необычайная быстрота происходитъ оттого, что вальсъ не соблюдаетъ точныхъ $\frac{3}{8}$ по отношенію къ двумъ другимъ ритмамъ. Его четверть съ точкой въ общемъ движеніи равняется простой, такъ что одинъ тактъ менуэта равняется тремъ тактамъ вальса. Развѣ мы не правы были сказать: сколько заключено въ этомъ менуэтѣ!

Но вдругъ за кулисою раздаются пронзительные крики. *Gento ajuto!* Три оркестра и всѣ танцующія группы вдругъ останавливаются, а драматическій оркестръ, оставшійся въ бездѣйствіи во время бала, стремительно атакуетъ *Allegro assai* $\frac{4}{4}$, *mi bémol majeur*, начиная ужаснымъ униссономъ, нота въ ноту заимствованнымъ изъ одной сцены *Идоменея*. Всѣ бросаются къ боковой двери, изъ которой уведена Церлина. *Ora grida da quel lato, Ah gittiamo giù la porta.* Къ этимъ угрожающимъ восклицаніямъ хора примѣшиваются великолѣпно модулированные крики жертвы. Скрипки усиленно ударяютъ аккорды тоники и доминанты отъ *ré mineur*; дверь подается. *Fa majeur* $\frac{4}{4}$, *Andante maestoso*. Церлина спасена; Донъ-Жуанъ является съ нею, таща Лепорелло за волосы: *Ecco il birbo!* Это глупый обманъ, на который конечно никто не поддастся. Онъ это знаетъ и на всякій случай заткнулъ пистолеты за поясъ. Маски открываютъ лица: Донъ-Жуанъ приходитъ въ нѣкоторое смущеніе при видѣ ихъ. Они произносятъ красивыя каноническія фразы, дрожація отъ гнѣва слова; слоги падаютъ поодионокъ, чтобы тяжелѣе угнетать совѣсть преступника. *Tutto tut-to-gia-si-sa.* Каждый произноситъ свои жалобы отдѣльно. Но вскорѣ общее негодованіе находитъ коллективный голосъ и эта великолѣпная гроза разражается хоромъ: *Trema, tremo scelerato*, послѣднимъ, ослѣпительнымъ вѣнцомъ надъ всѣми вѣнцами финала. *Do majeur, Allegro.* Сила перваго потрясенія такъ велика, что самъ Донъ-Жуанъ смущенъ: *E confusa la mia testa.* Партія его, состоящая изъ отвѣтныхъ фразъ или репликъ для діалога съ хоромъ, выказываетъ его намъ совѣмъ въ новомъ свѣтѣ. До сихъ поръ Донъ-Жуанъ только потѣшался надъ челоуѣчествомъ: одно убійство, два покушенія на насиліе, это были сущіе пустяки. Теперь же, для борьбы съ нимъ, онъ облечется во все великолѣпіе своей титанической натуры. Всѣ напрягаютъ отчаянныя усилія, чтобы сломить его; всѣ разрушительные элементы ненависти и мести направляются противъ него; всѣ проклятія обрушиваются на его голову. Сначала масса гнѣва сосредоточивается въ униссонѣ, который потомъ конвульсивно опирается на жесткій и рѣзкій интервалъ уменьшенной терціи: *fie - ra crudelta*; потомъ она какъ ударъ грома падаетъ на октаву *trema*; потомъ, подымаясь по хроматической гаммѣ она съ неистовымъ упорствомъ борется противъ педали баса: *Tre - ma, tremo, tremo, o scelerato*. Но проклетіе всего челоуѣческаго рода недостаточно для Донъ-Жуана; само небо противъ нечестивца. Гроза присоединяетъ свою грозную гармонію къ гармоничнымъ яростямъ хора и оркестра; молніи сверкаютъ и перекрещиваются въ тріоляхъ скрипокъ. Этотъ ураганъ голосовъ и инструментовъ, повышаясь скачками на терціи и квинтѣ, при помощи модуляціи поднимается все выше, какъ будто хочетъ взойти на небеса и смѣшаться съ грозой. Нѣтъ похвалъ для автора подобной музыки, но мы должны быть благодарны поэту, внушившему ее ему.

*Odi il tuon della vendetta
Che ti fischia intorno.*

*Sul tuo capo in questo giorno
Il suo fulmine cadra.*

Донъ-Жуанъ, сначала смущенный или вѣрнѣе раздосадованный неудачей, снова пріобрѣтаетъ спокойствіе въ виду опасности. Видъ разъяренной толпы, угрожающей его жизни, блескъ оружія, вынутаго изъ ноженъ, раскаты грома приводятъ его въ себя; онъ снова дѣлается хладнокровенъ по мѣрѣ того, какъ міръ начинаетъ колебаться вокругъ него и восклицаетъ въ полномъ сознаніи своихъ силъ, покрывая и хоръ, и оркестръ, и грозу: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa*. Сколько нужно было величія, чтобы *реализовать* образъ, заключенный въ этой фразѣ, которая сама по себѣ представляетъ только общее мѣсто героизма, гиперболу, довольно банальную, такъ какъ она слишкомъ много говоритъ для поэзіи въ стихахъ. Но когда вы слышите этотъ громовой голосъ, пронизывающій хоровыя массы и соперничающій съ бурей, увлекающій за собою весь хоръ и заставляющій его кружиться въ ускоренномъ и каноническомъ движеніи, которое онъ сообщаетъ нумеру не задолго до его окончанія, – тогда приведенный нами текстъ перестаетъ быть иносказательнымъ. Оружіе блеситъ въ рукахъ Донъ-Жуана; взгляды его – взгляды Медузы; оробѣлая толпа невольно разступается передъ нимъ. Онъ же, дойдя безпрепятственно до глубины сцены, вкладываетъ шпагу въ ножны, разряжаетъ пистолеты на воздухъ и исчезаетъ «съ адскимъ хохотомъ», какъ говорилъ Да-Понте. Музыкантъ даетъ ему девятитактный ритурнель за эту пантомиму.

Въ ожиданіи втораго дѣйствія поговоримъ съ режиссеромъ, какъ и съ чѣмъ его слѣдуетъ начинать. Когда Донъ-Жуана ставили на итальянскую оперную сцену въ Вѣнѣ, Моцартъ прибавилъ къ нему четыре новые нумера, которые позднѣе были присоединены къ партитурѣ въ формѣ дополненія, но безъ указаній мѣстъ для каждаго изъ нихъ. Эти четыре нумера слѣдующіе: 1) Арія Эльвиры, предшествуемая облигатнымъ речитативомъ: *Mi tradi quell alma ingrata*, 2) Арія Мазетто: *Ho capito, signor sì*, 3) Арія Оттавіо: *Della sua pace la mia dipende* и 4) Дуэтъ Лепорелло и Церлины: *Per queste tue manine*.

Ho capito представляетъ такой же вѣжливый тонъ, такое же привѣтливое пѣніе и такую же любезную декламацию, какъ фразы Мазетто въ началѣ перваго финала, но дуэтъ *presto presto* лучше аріи и гораздо оригинальнѣе очерчиваетъ личность. Было бесполезно повторять характеристику Мазетто: нуль, умноженный на нуль, всегда останется нулемъ.

№ 4 по партитурѣ долженъ быть связанъ съ аріей Лепорелло: *Ah pietá, signori miei*. Это вынужденная уступка музыканта мѣстному вкусу наименѣе фешенебельной части публики. Рохлицъ даетъ слѣдующій совѣтъ дирекціямъ, которыя захотѣли бы утилизировать сцену, столь достойную нашей оперы: «Церлина гдѣ нибудь находитъ Лепорелло, къ чѣму нибудь привязывается, Лепорелло какъ-нибудь отдѣляется отъ нея и уходитъ». Мы никогда не имѣли неудовольствія видѣть это грубое шутовство ни на одной сценѣ.

Еслибы самая прекрасная изъ теноровыхъ арій, *Il mio tesoro intanto*, оказалась не по силамъ пѣвца, то каватина, назначенная для замѣны ея въ вѣнскомъ театрѣ всетаки отличная вещь для запасной аріи. Плавная, мелодичная, сладостная, страстная, точно размѣренная по росту Оттавіо, она выдается оригинальностью замысла, прелестными отрывками инструментальнаго діалога и очень эффектной модуляціей изъ *mi bémol* въ простое *si mineur*. Конечно, нѣтъ ни одного дилеттанта, который не требовалъ бы сохраненія этой прелестной каватины; но затрудненіе въ томъ, что ее некуда помѣстить въ драмѣ, гдѣ музыка затопляетъ либретто. Но если вы на этомъ настаиваете, то мы вставимъ ее послѣ дуэта перваго акта *Fuggi crudele, fuggi!* или, если вамъ угодно, послѣ аріи *Or sai chi l'onore*. Ей тамъ будетъ немножко тѣсно, она будетъ раздавлена, но положительно ее некуда больше помѣстить.

Остается большая арія Эльвиры. Спорить о сохраненіи или выпускѣ подобнаго нумера было бы великимъ оскорбленіемъ музыки, и мы конечно въ этомъ не провинимся. Вина этого поступка или вѣрнѣй проступка должна по праву пасть всей своей тяжестью на театральныя управленія или на пѣвца, если ихъ не извиняетъ уважительная причина, какъ напримѣръ невозможность спѣть эту арію. Она дѣйствительно очень трудна и очень высока, какъ все, что Моцартъ писалъ специально

для Кавальери. Наше дѣло единственно въ томъ, чтобы найти ей наиболѣе подобающее мѣсто. Рохлицъ въ своемъ нѣмецкомъ переводѣ Донъ-Жуана ставитъ ее послѣ аріи каталога. Въ драматическомъ отношеніи это мѣсто хорошо выбрано, но нельзя сказать того же въ отношеніи музыкальных требованій, принимая во вниманіе, что первая арія Эльвиры: *Ah chi mi dice mai quell'alma ingrata*. Помѣщеніе двухъ такихъ значительныхъ нумеровъ на разстояніи одной сцены, исполняемыхъ однимъ и тѣмъ же лицомъ, въ одномъ и томъ-же тонѣ не можетъ быть выгодно ни для пѣвицы, ни для слушателей. Поэтому мы распорядимся иначе: мы помѣстимъ добавочную арію Эльвиры въ началѣ второго акта, и по нашему мнѣнію такое расположеніе имѣетъ въ свою пользу всѣ преимущества. Прежде всего оно уравниваетъ оба акта оперы въ отношеніи количественнаго и качественного распредѣленія музыкальных нумеровъ; оно придаетъ возобновленію дѣйствія внушительность и грандіозность; оно даетъ пѣвицѣ время отдохнуть для исполненія ея главной и самой трудной аріи, и наконецъ оно позволяетъ комическому дуэту, то есть первому номеру второго акта по партитурѣ, начаться тотчасъ же послѣ выхода Эльвиры, такъ какъ тонъ *sol majeur* отлично можетъ слѣдовать за тономъ *mi bémol majeur*, безъ переходнаго аккорда.

Дѣйствіе начинается. Сцена, освѣщенная луной представляетъ мѣстность, усаженную деревьями, съ живописными просвѣтами. Луны не видно, потому что театральная луна почти такъ же смѣшна, какъ и театральное солнце; но по степени освѣщенія видно, что она скрывается за массой зелени. Направо находится изящный домикъ, фасадъ котораго украшенъ балкономъ. Эльвира, возвратясь домой около одиннадцати часовъ вечера, удрученная всѣмъ видѣннымъ на гнусномъ праздникѣ Донъ-Жуана, печально садится у двери дома. Она думаетъ о судьбѣ, которую неблагодарный готовитъ себѣ; она предвидитъ для него ужасную, неизбежную кару; желая отмщенія, она въ то-же время трепещетъ при мысли что ея желанія будутъ исполнены. Эти помыслы, занимавшіе ее во время антракта, превращаются въ лирическое изліяніе въ минуту поднятія занавѣса. Эльвира встаетъ и декламируетъ взволнованнымъ голосомъ великолѣпный инструментованный речитативъ: *In quali eccessi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avallo il sciagurato*. Сразу видно, до какой степени этотъ текстъ соответствуетъ мѣсту, указанному нами для аріи: *Mi tradi quel alma ingrata*; эта арія носитъ яркій отпечатокъ своего автора и совсѣмъ не похожа ни на одну изъ извѣстныхъ намъ арій. Особенное настроеніе и вполне оригинальный характеръ этого прелестнаго нумера зависятъ отъ того, что Моцартъ не переводилъ ни драматическаго положенія, потому что здѣсь, строго говоря, никакого положенія нѣтъ, ни словъ, которыя совсѣмъ не передаютъ и даже не могутъ точно передавать психологическаго состоянія лица. Эльвира, которая борется между любовью и мстью, волнуемая двумя противоположными чувствами, не передается имъ такъ, какъ передаются чувствамъ, вызваннымъ непосредственными и въ настоящую минуту дѣйствующими причинами; ея несчастья начались давно. Эльвира внутренне слѣдитъ за собой; она хочетъ дать себѣ отчетъ въ своихъ чувствахъ; она вызываетъ воспоминанія, которыя сливаются съ настоящими впечатлѣніями; она находится въ состояніи несовершеннаго спокойствія, когда чувствительность умѣряется смутными размышленіями или мечтами; словомъ Эльвира перешла изъ области прикладной музыки въ область музыки чистой, и Моцартъ, въ восторгѣ отъ подобнаго открытія, разработать поэтому номеръ V въ формѣ инструментальной пѣсы. Катаящаяся тема, принятая имъ, господствуетъ почти безъ перерыва въ вокальной партіи и въ оркестрѣ, съ различными измѣненіями и имитаціями, выступающими во всѣхъ сосѣднихъ съ тоникой тонахъ мажора и минора. Эта тема обращается на своей оси, какъ цилиндръ, поверхность котораго, испещренная живописью, ослѣпляла бы глаза, черезъ быстрое послѣдованіе формъ и цвѣтовъ, умноженныхъ до безконечности колесообразнымъ движеніемъ. Кромѣ общаго матеріала, распредѣляющагося между инструментами и голосомъ, на долю послѣдняго приходится specially фразы, отличающіяся благородствомъ декламаціи и трогательностью мелодіи, и многочисленныя рулады, если только можно назвать этимъ именемъ пассажи, взятые изъ темы и идущіе подобно ей въ простыхъ восьмыхъ *Allegretto* $4/4$. Мы предпочли бы обозначеніе *Allegro ma non troppo*. Впечатлѣнія этой аріи довольно трудно поддаются опредѣленію, какъ всѣ эффекты чистой музыки вообще. Однако всякій услышитъ въ ней нѣжную и мечтательную меланхолію. Радости молодости,

золотые сны, первая любовь и первыя надежды, наконецъ сожалѣніе объ этомъ чудномъ возрастѣ, — единственная поэзія, остающаяся человѣку, котораго старятъ года и печальный опытъ, — вотъ что слышится въ этой аріи вамъ, читатель, переступившему за сорокъ лѣтъ, и вашей супругѣ, переступившей за тридцать. Сначала смутные, эти образы все ярче выступаютъ съ развитіемъ темы, какъ звѣзды съ усиленіемъ темноты, и окончательное впечатлѣніе оказывается тѣмъ глубже и прочнѣе, что эффектъ постепенно подготовлялся рядомъ комбинацій, строго выведенныхъ изъ того же психологическаго и музыкальнаго единства.

Между тѣмъ Донъ-Жуанъ, вынужденный оставить свои виды на Церлину, уже задумалъ другое. Ночь еще недавно наступила, а потерять ночь было бы для него такимъ же несчастіемъ, какъ для Тита потерять день. И вотъ онъ рыщетъ по улицамъ въ сопровожденіи Лепорелло и является на сцену въ ту минуту, когда Эльвира только что успѣла уйти. Еще за кулисами слышатся первые такты дуэта: *Eh via buffone*, прелестной бездѣлушки, написанной въ итальянскомъ стилѣ *parlando*. Всѣ ноты силлабическія. Лепорелло, получившій такую плохую награду за свои заслуги въ концѣ перваго дѣйствія, не хочетъ больше подвергать свою жизнь опасности даже въ видѣ шутки; онъ хочетъ уйти отъ своего господина. Донъ-Жуанъ старается удержать его. Этотъ дуэтъ такое совершенство въ своемъ родѣ, что пѣвцамъ достаточно правильно декламировать его, чтобы хорошо сыграть. Поза, взглядъ, мимика, итальянская живая жестикуляція и забавность, происходящая отъ нея, все это ясно отмѣчено въ партитурѣ. Такъ, когда Лепорелло, пробѣжавъ съ крайней подвижностью языка рядъ силлабическихъ восьмыхъ *no, no, no, no* и пр., повторяетъ это *no* болѣе вѣскимъ тономъ на четверть, за которою слѣдуетъ пауза, вы видите, что при этомъ послѣднемъ *no*, образуемомъ съ предыдущей нотой восходящую сексту, Лепорелло вдругъ поднимаетъ голову и смотритъ на Донъ-Жуана съ выраженіемъ комическаго гнѣва и рѣшимости. Тотъ напрасно говоритъ: *va che sei matto, che sei matto, matto, matto, matto* — въ отвѣтъ онъ получаетъ одно и то же *no*, ударяемое и снимаемое на второе время такта. При басѣ хорошаго металлическаго тѣмбра это *no*, приходящееся на высокое *ré* должно производить впечатлѣніе pistolетныхъ выстрѣловъ, раздающихся въ тактъ. Но не требуйте этого дуэта ни отъ кого, кромѣ итальянцевъ. Въ переводѣ онъ пропадаетъ.

Нѣсколько дублоновъ устанавливають снова миръ между господиномъ и слугой; кромѣ того вполне понятно, что разлука между такими двумя личностями не мыслима. Безъ Донъ Жуана Лепорелло былъ бы неподвижной и бесполезной машиной, цѣна и употребленіе которой оставались бы не извѣстны. По заключеніи мира немедленно открывается новый походъ. У донны Эльвиры есть хорошенькая и сговорчивая горничная. Нужно проникнуть въ крѣпость, выманивъ врага изъ ея стѣнъ. Врагъ, то-есть Эльвира, какъ разъ показывается у окошка. Планъ осаждающихъ уже задуманъ и сейчасъ же приводится въ исполненіе. Они мѣняются платьемъ. Блестящая шляпа Донъ Жуана надѣвается на плебейскую голову Лепорелло; вышитый бархатный плащъ облекаетъ плечи, привыкшія къ наказаніямъ; но, какъ бы наперекоръ пословицѣ «не платье красить человѣка» Донъ-Жуанъ беретъ самъ оживлять куклу, говорить и жестикулировать за нее, по образцу греческаго театра, гдѣ, говорятъ, было по два актера для каждой роли. Во время этихъ приготовленій Эльвира терзаетъ свое бѣдное сердце, все еще тоскующее по неблагодарному: *Ah taci ingiusto core; Andante, la majeure*^{6/8}.

Положеніе, лежащее въ основаніи этого божественнаго тріо, само по себѣ чистѣйшій фарсъ. Донъ-Жуанъ обращаетъ къ Эльвирѣ самыя печальныя и самыя страстныя рѣчи: говорить, что убьетъ себя, если не получитъ прощенія; онъ вывертываетъ члены Лепорелло, чтобы придать выразительность и благородство пантомимѣ своего страннаго представителя. Эльвира, всегда готовая поддаться обману, все равно какому, наконецъ удовлетворяетъ требованіямъ своего *ingiusto core* и выходитъ на улицу. Конечно, можно было бы разсмѣшить партеръ этимъ нумеромъ, если бы музыкантъ отнесся къ Эльвирѣ такъ же какъ и поэтъ; но не будемъ забывать, что эта личность, обреченная смѣху въ либретто, въ музыкѣ представляетъ благородный, высокій и страстный характеръ, который долженъ поддерживать свое достоинство въ ансамбляхъ и даже господствовать тамъ, гдѣ вокальныя условія указываютъ ему первую роль. Съ другой стороны, самъ Донъ-Жуанъ употребляетъ здѣсь то ироническую и шутливую декламацию, какъ въ фразѣ: *Ah credi mi! o m'uccido*;

то онъ поетъ, какъ дѣйствительно влюбленный, что доказываетъ мелодическая кантилена *do majeur: Descendi o gioia bella*. Какъ, онъ влюбленъ въ Эльвиру! Нѣтъ, не совсѣмъ. Но въ кого же? Переверните нѣсколько страницъ, и вы увидите, что эта кантилена *gioia bella* воспроизводитъ въ точности начало пѣсенки № 3, которую Донъ-Жуанъ поетъ, чтобы привлечь вниманіе горничной, оставшейся въ одиночествѣ послѣ ухода госпожи. Мы можемъ смѣло сказать, что съ самаго начала тріо Донъ-Жуанъ весь преданъ своей новой страсти. Онъ занимается Эльвирой только какъ препятствіемъ, которое надобно устранить; онъ обманываетъ ее тѣмъ удачѣе, что не долженъ притворяться въ выражаемомъ чувствѣ: онъ дѣйствительно испытываетъ его, но къ другой женщинѣ. Признаемся, что Моцартъ былъ гораздо остроумнѣе своего поэта, который однако былъ совсѣмъ не глупъ. Благодаря взглядамъ композитора тріо *Ah taci ingiusto core* сдѣлалось совсѣмъ не тѣмъ, что обѣщали текстъ и положеніе. вмѣсто пьесы каррикатурно-комическаго стиля, это тріо оказалось романтическимъ произведеніемъ, ученымъ по формѣ, чувствительнымъ по содержанію, и такъ искусно испещрено скрытою веселостію, сдержанною ироніей, страстнымъ волненіемъ и вѣроломной нѣжностью, что мы не будемъ пытаться опредѣлять общій характеръ этого нумера. Тамъ и сямъ прозрачныя тѣни мелькаютъ въ гармоніи и придаютъ ей оттѣнокъ таинственнаго ожиданія. Слущая эту волшебную музыку, человѣкъ съвера невольно помышляетъ о тепломъ благоуханіи Неаполитанскихъ или Севильскихъ ночей, которыя вызываютъ любовь, поощряютъ, охраняютъ ее.

По уходѣ Эльвиры съ Лепорелло, Донъ-Жуанъ настраиваетъ мандолину, которою онъ запасся заранѣе и какъ истый испанецъ начинаетъ пѣть подъ окнами своей возлюбленной. Мы знали его за хорошаго музыканта еще въ тѣ времена, когда онъ пѣлъ: *Voi chi sapete*, когда женщины прозвали его *Kerubino*. Съ тѣхъ поръ прошло 15 – 16 лѣтъ. Ребенокъ превратился въ мужчину, сопрано въ баритонъ, херувимъ въ демона; новичекъ поглотилъ міриады женщинъ, начиная съ Розины, которая была первою изъ *mille e tre*, въ отдѣлѣ *Ispania*. Вы понимаете, что онъ и поетъ уже иначе. Романсъ пажа былъ составленъ очень тщательно: онъ предназначался для графини. Въ настоящую минуту дѣло касается горничной, которая не пойметъ слишкомъ изящныхъ стихотворныхъ и музыкальных фразъ; кромѣ того Донъ-Жуанъ давно пересталъ писать свои сочиненія. Когда ему нужна пѣсенка, серенада или поктюринъ, онъ ввѣряется своему импровизаторскому таланту. Да и кто не могъ бы сочинить экспромтомъ пѣсенку *Deh vieni alla finestra*, мелодія которой льется какъ медъ, упоминаемый во второмъ куплетѣ; кто не могъ бы сочинить арпеджіи мандолины, которыя ухо подсказываетъ каждому. Однако въ ней есть нѣкоторые аккорды и нѣкоторая модуляція, доказывающая знатокамъ, что этотъ дилеттантъ знаетъ больше, чѣмъ хочетъ показать. Если бы не эти пустяки, не эти маленькія хитрости гармоніи, то можно было бы каждый день писать по полдюжину такихъ пьесъ. Это несомнѣнно; но сколько бы вамъ понадобилось такихъ дней, чтобы найти шестнадцатитактную мелодію, простую, пѣвучую и доступную для пѣнія каждому, но свѣжую, нѣжную мелодію, полную страстнаго томленія и любовнаго нетерпѣнія; мелодію, которая сохранила бы обаяніе новизны и всю свою прелесть, послѣ пятидесятилѣтняго исполненія и искаженія. Попробуйте, читатель-музыкантъ, и желаю вамъ прожить достаточно долго, чтобы судить о результатахъ своей попытки.

Донъ-Жуанъ находится подъ властью рока, который ему уже не удастся побѣдить. Его хитро задуманныя предпріятія постоянно рушатся. Никто не показывается у окна и вмѣсто красавицы разочарованный кавалеръ видитъ приближающійся отрядъ вооруженныхъ людей, намѣренія которыхъ кажутся ему весьма подозрительными. Это Мазетто съ своими друзьями; они ищутъ Донъ-Жуана ночью, чтобы убить его. Судьба какъ будто хочетъ вознаградить Донъ-Жуана. Онъ долженъ отказаться отъ удовольствія тайной бесѣды съ камеристкой донны Эльвиры, но за то онъ даетъ урокъ житейской мудрости Мазетто. Подъ прикрытіемъ своего костюма онъ смѣло присоединяется къ толпѣ, выдаетъ себя за Лепорелло, одобряетъ планъ этихъ людей и самъ вызывается вести ихъ противъ самого себя. Стратегическое расположеніе, пароль, движеніе, примѣты непріятели подробно изложены въ аріи № 4 *Metà da voi quà vadano*; эта арія забавно декламируется на итальянскій ладъ; она инструментована очень искусно и интересно и исполнена тонкихъ, злобныхъ и комическихъ намековъ. Однако она не произведетъ большаго эффекта, если

пѣвецъ не окажется актеромъ и если онъ не будетъ стараться хорошо выдѣлять слова. Огчетливое произношеніе одно изъ существенныхъ достоинствъ хорошаго исполненія здѣсь вокальной партіи, потому что мелодія и фигуры цѣликомъ заключаются въ оркестръ. Равно и статисты должны выйти изъ положенія машинъ въ человѣческомъ образѣ и принять участіе въ дѣйствіи. Они должны внимательно слушать своего новаго начальника, удивляться его распоряженіямъ и казаться одушевленными мужествомъ и геройской рѣшимостью биться въ числѣ тридцати противъ одного. Наконецъ актеръ, играющій Мазетто, долженъ поддерживать своего товарища выразительной и комичной пантомимой. Безъ этихъ аксессуаровъ, очевидно входившихъ въ расчеты композитора, и безъ итальянскихъ словъ, благозвучная просодія которыхъ дополняетъ вокальную мелодію, чисто сценическій эффектъ этой аріи совершенно пропадаетъ. Ее всегда пропускали въ петербургской нѣмецкой оперѣ, но пѣли въ Москвѣ въ итальянской оперѣ, что доказываетъ, что нумеръ этотъ поняли въ обѣихъ столицахъ.

Оставшись наединѣ съ Мазетто, Донъ-Жуанъ обезоруживаетъ его, сваливаетъ съ ногъ, осыпаетъ побоями и оставляетъ его мертвымъ лежащимъ на мѣстѣ. Однако онъ не умеръ, что доказывается его криками по уходѣ мнимаго Лепорелло. Приходитъ Церлина, осматриваетъ раны и синяки, и не находя ничего неизлѣчимаго обѣщаетъ скорое выздоровленіе милому супругу, если онъ на будущее время будетъ вести себя благоразумнѣе.

Мы должны замѣтить или скорѣе напомнить, что послѣ финала перваго дѣйствія сердце Церлины совершенно измѣнилось. Человѣкъ, пытавшійся публично обезчестить ее, внушаетъ ей отвращеніе; а такъ какъ Мазетто все таки ея мужъ, то почему бы ей его не любить? Бѣдняжка столько вытерпѣла изъ за нея! Отсюда вытекаетъ рѣзкое различіе между аріей *Batti, batti* и аріей *Vedrai carino*. Вторая гораздо менѣе обработана, менѣе украшена и гораздо короче первой. Уступаетъ-ли она ей въ красотѣ? Я не знаю; но еслибы нужно было выбирать между этими двумя нумерами, я рѣшительно высказался бы за второй. Многіе знатоки не согласятся со мной и приведутъ прекрасные доводы въ пользу противоположнаго мнѣнія. Какъ музыкантъ, я могу угадывать эти доводы, какъ критикъ, я заранѣе соглашаюсь съ ними, какъ дилеттантъ, я простоудушно объявляю свой личный вкусъ, чтобы предостеречь читателей въ пристрастномъ отношеніи автора. Никогда ни одна мелодія не производила на меня такого глубокаго и обаятельнаго впечатлѣнія, какъ *Vedrai carino*. Я знаю ее съ дѣтства и она постоянно звучитъ съ одинаковой прелестью въ моемъ слухѣ и памяти, гдѣ она до сихъ поръ не имѣетъ соперницы.

Vedrai carino, какъ и многіе другіе нумера нашей оперы, выходитъ за предѣлы драматической музыки. Слушая ее, мы забываемъ текстъ и дѣйствующихъ лицъ. Нѣтъ болѣе ни Церлины, ни Мазетто. Нѣчто безконечное, абсолютное, поистинѣ божественное открывается нашей душѣ. Не есть-ли это только любовь, представленная въ одномъ изъ тѣхъ безчисленныхъ видоизмѣненій, которымъ она подвергается въ каждомъ отдѣльномъ лицѣ, сообразно съ законами его природы и частными случайностями его судьбы? Нѣтъ: это скорѣе ощущаемое душой проявленіе того принципа, который даетъ начало молодости, любви, сладострастію, всякому живому обновленію. Духъ весеннихъ переворотовъ, у древнихъ теозофовъ называвшійся Эротомъ, распутавшій хаосъ, оживившій зародыши и сочетавшій сердца, — этотъ духъ говоритъ съ нами въ этой музыкѣ такъ же, какъ прежде говорилъ въ журчаньѣ ручейка, освободившагося изъ ледяной темницы, въ шелестѣ молодаго листка, въ звучныхъ пѣсняхъ соловья, въ благоуханіи майской ночи съ ея краснорѣчивымъ и вдохновляющимъ молчаніемъ. Моцартъ выслѣдилъ и схватилъ основные аккорды этой всемірной гармоніи: онъ собралъ ихъ для сопрано съ аккомпаниментомъ оркестра и сдѣлалъ изъ нихъ пѣснь новобрачной. Церлина поетъ подъ покровомъ свадебной ночи, на томъ порогѣ, гдѣ дѣва останавливается, молится и съ трепетомъ ждетъ утвержденія священнаго званія супруги. При такой обстановкѣ эта арія сдѣлалась настоящей хвалебной пѣснью любви, источнику жизни и вѣчнаго обновленія природы, любви, веснѣ души и самому щедрому проявленію всеблагости Творца. Это брачная пѣснь всему любящему, воспринятая въ томъ же всемірномъ духѣ, какъ и ода «Къ Радости» Шиллера, съ тою разницей въ тонѣ и стилѣ, которая должна существовать между диониромъ и эклогой. Тема, изображеніе самаго чистаго блаженства, обнаруживаетъ тѣмъ не менѣе тотъ непонятный и рѣдко сознаваемый порывъ, который въ самые лучшіе, самые

поэтическіе часы нашей жизни влечетъ насъ къ какому-то невѣдомому благу, предъ которымъ всѣ земныя радости кажутся только тѣнью или предвкушеніемъ. Въ этой аріи ритмъ не имѣетъ рѣзкаго ударенія, гармонія безъ диссонансовъ, модуляція поконится и забывается въ тоникѣ, какъ будто удерживаемая волшебствомъ; мелодія не можетъ выдѣлиться изъ неуловимаго мотива. Этотъ спокойный восторгъ, этотъ тихій экстазъ наполняетъ первую половину аріи. Послѣ *ферматы* всѣ соловьи оркестра начинаютъ пѣть хоромъ, между тѣмъ какъ голосъ шепчетъ въ прелестнымъ однозвучіи: *Senti lo battere, tocca mi quà*. Затѣмъ эти слова повторяются съ оттѣнкомъ страсти: сердце молодой дѣвушки бьется все сильнѣе и сильнѣе; вздохи оркестра учащаются, и послѣдняя вокальная фраза, полная цѣломудреннаго самозабвенія, показываетъ намъ новобрачнаго, тихо склоняющагося на грудь супруга. Моцартъ повидимому угадалъ желаніе слуха, заставивъ оркестръ повторить весь мотивъ и чарующія фразы заключенія. Онъ зналъ, что этотъ номеръ найдутъ слишкомъ короткимъ, каковъ онъ и есть на самомъ дѣлѣ. Вообще Моцартъ не любилъ распространяться на идеяхъ, неспособныхъ къ дальнѣйшему развитію. Боязнь многословія часто вводила его въ противоположный недостатокъ.

Декорація мѣняется. Передъ нами *bujo loco*, куда Лепорелло привелъ Эльвиру, чтобы избавиться отъ нея. Что это за *bujo loco*, не обозначенное иначе въ либретто и съ которымъ никогда не умѣли справиться декораторы? На нашемъ театрѣ сцена представляла бы покинутую, разваливающуюся готическую часовню около кладбища, которое видно при лунномъ свѣтѣ черезъ громадное, безъ стеколъ окно; статуя командора возвышается надо всѣми остальными гробницами кладбища. Впослѣдствіи будетъ видно, почему мы предпочитаемъ такую декорацію всякой другой. Предпопьемъ нѣсколько необходимыхъ замѣчаній знаменитому номеру, который сейчасъ начнется.

Компетентные судьи по большей части согласны съ Кастиль-Блазомъ, который считаетъ секстетъ Донъ-Жуана «удивительнѣйшимъ созданіемъ человѣческаго духа въ отношеніи лирико-драматическаго стиля»; тѣмъ не менѣе *Allegro* секстета, собственно говоря представляющее самый секстетъ въ строгомъ смыслѣ слова, въ Германіи не разъ подвергалось критикѣ, которой на первый взглядъ и отвѣтитъ нечего. Замѣчали, что положеніе, цѣлкомъ основанное на открытіи смѣшнаго обмана, не могло допустить высокаго трагическаго стиля, преобладающаго въ этомъ *Allegro*. Прибавляли еще, что если и есть между дѣйствующими лицами одно такое, которому позволительно и даже прилично быть потрясеннымъ до трагизма, то это Эльвира, предательски осмѣянная и жестоко униженная въ глазахъ свидѣтелей; говорили, что на этомъ основаніи Эльвира должна была бы первенствовать здѣсь, какъ и въ квартетѣ. Но эта роль, такъ отчетливо выдѣленная въ дѣйствіи, ничѣмъ не отмѣчена въ музыкѣ. (Мы говоримъ объ *Allegro*). Эльвира есть только третье сопрано. Ея партія, постоянно покрываемая другими, болѣе уловимыми слухомъ, вращающаяся въ медіумѣ гармоніи, зависитъ единственно отъ комбинаціи ансамбля и не выражаетъ характера лица. Эти разсужденія вполнѣ справедливы; самъ Моцартъ принужденъ былъ бы, улыбаясь, согласиться съ ними. Слѣдовательно секстетъ былъ бы красивой ошибкой, которую меломаны должны простить Моцарту, какъ метроманы прощаютъ Расину разсказъ Терамена. Но не будемъ такъ поспѣшны въ заключеніяхъ.

Признаемъ прежде всего, что поэтическая основа номера 6-го принадлежитъ къ тѣмъ идеямъ, которыя только музыкантъ можетъ дать поэту. Да Понте не былъ ни лишенъ смысла, ни одаренъ достаточно глубокимъ музыкальнымъ пониманіемъ, чтобы расположить безъ посторонняго участія сценическія рамки такъ, какъ онѣ находятся въ либретто. Почему онъ, сочинитель словъ, соединилъ и остановилъ бы почти всѣхъ дѣйствующихъ лицъ на положеніи, повидимому смѣшномъ, если бы онъ не имѣлъ намѣренія посмѣшить публику при помощи маэстро? Но тогда онъ разчленилъ бы сцену въ діалогъ, а не заставилъ бы всѣхъ произносить одинъ и тотъ-же текстъ:

*Mille turbide pensier
Mi s'aggiran per la lesta.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novita.*

Это ни трагично, ни комично, ни драматично и ничего не выражаетъ; этотъ текстъ годенъ для фуги, которая не нуждается въ смыслѣ, но въ словахъ и слогахъ. – Самъ Моцартъ такъ распорядился и всякій изъ моихъ читателей-музыкантовъ угадываетъ причину, почему онъ заказалъ именно такой текстъ. Онъ хотѣлъ имѣть матеріалъ для болѣе широкой, болѣе развитой и ученой композиціи, чѣмъ во всѣхъ предыдущихъ нумерахъ; онъ хотѣлъ, чтобы текстъ позволялъ ему полную свободу движеній; онъ желалъ обращаться съ голосами какъ съ оркестровыми партіями, съ полной возможностью отстранять и снова вводить ихъ, раздѣлять и соединять по желанію. Онъ хотѣлъ написать нѣчто въ родѣ вокальной симфоніи съ аккомпаниментомъ инструментовъ; онъ хотѣлъ показать себя, какъ говорится, такъ, чтобы среди грушгъ, созданныхъ его воображеніемъ, ясно видѣлся профиль мастера, съ большимъ моцартовскимъ носомъ, такъ хорошо извѣстнымъ всѣмъ, умѣющимъ отличить *do* отъ *ré*. Слушая эту музыку, каждый долженъ былъ воскликнуть: Это онъ, онъ! это можетъ быть только онъ! Итакъ очевидно, что Моцартъ не хотѣлъ написать секстета, то есть музыки, точно относящейся къ дѣйствию, по крайней мѣрѣ къ тому незначительному, почти ничтожному дѣйствию, которое слушатель имѣетъ передъ собой. Но къ чему же эта музыка можетъ относиться? Это вы мнѣ скажете сами, прослушавши внимательно обѣ части нумера.

Эльвира начинаетъ сцену благороднымъ и нѣсколько патетическимъ пѣніемъ. *Sola, sola in bujo loco, palpitare il cor mi sento*. Дрожь, пробѣгающая по ея жиламъ, чувствуется въ хроматическихъ гаммахъ струнныхъ инструментовъ. Лепорелло, считая минуту благоприятною, ищетъ дверь ощупью, прислушиваясь къ страннымъ голосамъ, поющимъ въ скрипкахъ и кларнетахъ, то есть въ немъ самомъ, благодаря тишинѣ, темнотѣ и страху. *Piu che cerea men ritrovo questa porta sciagurata*. Онъ наконецъ-то натывается на дверь и хочетъ бѣжать, когда въ гармоніи совершается какой-то кризисъ, внезапно переводящій насъ въ *ré majeur* изъ *si bémol*, – самый красивый, поразительный, умѣстный и самый простой изъ всѣхъ энгармоническихъ переходовъ. Трубы произносятъ мрачную, торжественную фразу въ новомъ тонѣ, какъ бы салютуя погребальному шествію, литавры издаютъ глухой ропотъ; является Анна, подъ чернымъ покрываломъ, предшествуемая факелами и окруженная своими слугами, подобно ей въ траурѣ по командору. Это зрѣлище кажется величественнымъ, благодаря величію музыки, этому пророчеству безъ словъ, смыслъ котораго ясенъ, какъ день. Кто не узнаетъ въ Аннѣ жертву, въ убранствѣ идущую на страданіе? Она предалась подземнымъ богамъ, какъ великіе люди древности, добровольной смертью искупавшіе спасеніе отечества. Часъ Донъ-Жуана приближается; когда онъ пробьетъ, Анна будетъ ненавидѣть его меньше... и послѣдуетъ за нимъ. До тѣхъ поръ она не увидитъ покоя. При выходѣ съ того злосчастнаго праздника, она почувствовала потребность отдаться молитвѣ и слезамъ въ пустынной часовнѣ около того мѣста, гдѣ только что погребли ея отца. Сопровождающій ее Оттавіо старается ее утѣшить: *Tergi il ciglio, o vita mia*. Никогда еще мелодическое утѣшеніе не предлагалось съ большей преданностью и нѣжностью, или въ лучшемъ стилѣ итальянскаго пѣнія. Но утѣшеніе безсильно передъ безконечной скорбью, всѣхъ причинъ и всѣхъ терзаній которой Оттавіо никогда не узнаетъ. Прислушайтесь къ отвѣту Анны, къ этимъ долгимъ, слабѣющимъ нотамъ, приводящимъ къ мрачнымъ и жалобнымъ звукамъ, какъ бы спускаясь по неизбежному склону къ могилѣ; прислушайтесь къ сокрушенной силѣ, къ голосу, угасающему въ предчувствіи гибели, къ жизни, отлетающей въ потокъ слезъ: *Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir*. Мы ясно понимаемъ, изъ какой душевной раны предназначенный судьбою авторъ Реквіема извлекъ эту похоронную и божественную пѣснь; мы должны также понять, что никакія шутки невозможны въ присутствіи обреченной жертвы, въ тѣ немногіе часы, которые ей осталось провести на землѣ. Всякій низменный интересъ и всякій эгоизмъ не долженъ ли былъ исчезнуть, придя въ соприкосновеніе съ этимъ нравственнымъ величіемъ; музыка ансамбля, въ которомъ Аннѣ принадлежитъ первый голосъ, руководящій и содержащій мелодію, могла-ли не отразить ея души? Вотъ тѣ высокіе эстетическія основанія, вполнѣ оправдывающія стиль секстета, оправдывающія его до такой степени, что подчиненіе вышнимъ условіямъ положенія было бы громадной ошибкой со стороны композитора. Къ послѣдней фразѣ соло Анны присоединяется инструментальная фигура, родъ хроматическаго каскада, который становится основаніемъ самыхъ разнообразныхъ вокальных комбинацій. На ней по очередно построены и выражены то мольбы Эльвиры за мнимаго Донъ-

Жуана: *E il mio marito! pietà!* то удивленіе другихъ лицъ при видѣ Эльвиры: *E donna Elvira questa c'hio vedo*, то единодушный и рѣшительный отказъ, которымъ ей отвѣчаютъ: *No; no, no, no!* то крики отчаянія бѣдной любовницы: *pietà! pietà!* и въ концѣ *Andante* — общее изумленіе, когда путанница разъясняется: *Stupido resto, che mai sara* и подъ конецъ минорное пѣніе Лепорелло, когда онъ открывается, чтобы не быть убитымъ: *Perdon, perdono, Signori miei*. Какою чудовищною низостью этотъ негодяй защищаетъ свою кожу, какъ онъ своимъ воємъ раздражаетъ нервы, если не трогаетъ сердце; какъ хроматическія гаммы со слезами вступаютъ за него, какъ онъ ползаетъ и пресмыкается, цѣлуетъ у всѣхъ ноги, какъ трогательно сострадателемъ къ самому себѣ и какъ поразительно низко! Хватитъ ли у васъ мужества ударить его? Даже собака въ такомъ положеніи получаетъ помилованіе, какъ бы ни заслужено было ею наказаніе.

Allegro molto задерживаетъ дѣйствіе и выражаетъ коллективное чувство дѣйствующихъ лицъ, при открытіи этой новой *плутни* Донъ-Жуана, спасающей его отъ ихъ мщенія. Есть-ли это комическое положеніе, какъ это прежде говорили? Для равнодушнаго зрителя, охотника посмѣяться — да, но не для Анны, у которой Донъ-Жуанъ убилъ отца и которую лишилъ навсегда покоя; не для Оттавіо, свадьбу котораго онъ отдалъ на неопредѣленное время; не для Церлины, которая благодаря ему была на волосъ отъ гибели, не для Мазетто, на самыя дорогія права котораго онъ посягнулъ такъ дерзко, котораго онъ только что побилъ, засыпавъ сначала любезностями, еще худшими, чѣмъ побой; наконецъ, комично ли это положеніе для слишкомъ несчастной Эльвиры? Конѣчно нѣтъ. Всѣ напротивъ, возмущены видѣннымъ, и выразителемъ общаго чувства будетъ конечно тотъ, у кого больше страсти въ душѣ, кто съ наибольшимъ рвеніемъ преслѣдуетъ общее мщеніе, кто, наравнѣ съ причиненными ему обидами, чувствуетъ жестокое оскорбленіе, нанесенное достойной женщиной. Музыка такимъ образомъ выражаетъ и должна выражать характеръ Анны.

Одинъ только Лепорелло стоитъ внѣ общаго потока чувствъ и словъ; для него не существуетъ *impensata novità*. Партія его, выдѣленная изъ прочихъ, по этой причинѣ втеченіе всего *Allegro* сохраняетъ тематическій характеръ. Она идетъ такимъ образомъ, что ея отдѣльные періоды даютъ толчекъ пяти остальнымъ голосамъ, составляющимъ хоръ, и Лепорелло оказывается такимъ образомъ корифеемъ секстета. Онъ открываетъ нумеръ темой, простой и мощной, какъ сюжетъ фуги: *Mille turbide pensieri*, и хоръ тотчасъ повторяетъ ее, но въ сокращеніи — въ трехъ тактахъ вмѣсто пяти. Этотъ діалогъ, полный огня и оживленія, имитаций и противоположеній, продолжается такимъ образомъ въ самыхъ разнообразныхъ формахъ, приводя съ каждой новой фразой корифея и съ каждой репликой хора какую-нибудь прелестную неожиданность, какой-нибудь новый гениальный штрихъ. Вспомните взрывъ патетическихъ диссонансовъ: *che giornata è questa*, и силлабическое *a parte* Лепорелло: *Se mia salvo in tal tempesta* и пр., во время котораго двѣ маленькія инструментальныя фигурки быстро чередуются во всѣхъ оркестровыхъ партіяхъ *motu contrario* и передаютъ Лафонтеновское *siffle, soufflé, tempête* съ свойственнымъ музыкѣ превосходствомъ надъ стихомъ въ дѣлѣ звукоподражанія, вспомните невыразимый эффектъ аккорда: *ré, la bémol, do bémol, fa* при *mi bémol* въ басу, на фразы хора: *che impensata-novità*, столь неожиданную, поразительную модуляцію въ *ré bémol majeur*, неподобную руладу, разразившуюся вслѣдъ за этимъ рѣзкимъ измѣненіемъ тона и множество другихъ вещей, которыя нельзя ни хвалить, ни описывать. Однако сочинитель этой музыки былъ не болѣе какъ человѣкъ. Повторившись во всѣхъ своихъ періодахъ, діалогъ кончается; всѣ голоса соединяются для исполненія большой фигуры въ фугированномъ стилѣ: два первыя сопрано подражаютъ другъ другу на разстояніи секунды; теноръ выдается долгими синкопами упорнаго *fa*; третье сопрано и басы качаются на двухъ нотахъ, а скрипки изъ всѣхъ силъ работаютъ. Но чья невидимая рука вдругъ остановила оркестръ? Ритмъ уже не чувствуется болѣе; вокальныя партіи, свернувшись въ контрапунктической клубокъ, одновременно разматываются и спутываются неувлимыми узлами и складками. Можно было бы сказать, что онѣ рождаются другъ отъ друга и случайно соединяются въ воздухѣ, какъ аккорды золотой арфы. Этотъ эффектъ, ограниченный восемью тактами *Allegro*, длится всего нѣсколько секундъ; небо разверзается и мгновенно снова закрывается. Гораздо раньше того возраста, когда развивается критическое пониманіе, мнѣ всегда казалось, при слушаніи этого

нумера, что въ этомъ мѣстѣ происходитъ нѣчто необычайное и сверхъестественное, никому не видимое. Въ настоящее время я убѣжденъ, что моимъ дѣтскимъ музыкальнымъ инстинктомъ я угадалъ обдуманное, а можетъ быть также инстинктивное намѣреніе Моцарта. Душа командора коснулась насъ своимъ дыханіемъ. Отецъ Анны покинулъ безконечныя звѣздныя пространства; онъ направилъ свой полетъ къ кладбищу, гдѣ покоятся его смертныя останки, и по пути благословилъ свою дочь. Всѣ самая ТОНКІЯ, нѣжныя, неуловимыя по выраженію тайны контрапункта и канона были соединены въ восьми тактахъ, чтобы воспроизвести это легкое соприкосновеніе съ невидимымъ міромъ. За ними тотчасъ же начинается заключеніе, но заключеніе блестящее, громкое, напоминающее намъ наконецъ, что мы находимся въ итальянской оперѣ. Пускай всѣ англодируютъ; мастеръ долженъ получить награду за свои труды.

По окончаніи вокальной симфоніи начинается глава объясненій. Злодѣй! разбойники! избить меня, когда я самъ собирался переломать кости твоему хозяину! Искалѣчить моего мужа, когда онъ только что женился! Такъ скомпрометировать благородную даму, которая думала, что идетъ подъ руку съ благороднымъ кавалеромъ! Надо всѣмъ насмѣяться! *Ah! pieta, signori miei!* восклицаетъ несчастный, падая на колѣни подъ тяжестью такого множества обвиненій, изъ которыхъ самая важная представляютъ для него загадку. Эта арія, менѣе знаменитая но не менѣе интересная, чѣмъ арія каталога, рѣдко пользуется почетомъ въ исполненіи и кажется не особенно привлекала на себя вниманіе критики. Однако заслуживаетъ той хотя банальной, но вполне справедливой похвалы, которой достойны почти всѣ нумера оперы: о ней можно сказать, что она единственная въ своемъ родѣ. Именно *единственная*, потому что мы не можемъ себѣ представить болѣе естественнаго комическаго стиля, болѣе выразительной музыкальной рѣчи, болѣе удачной декламации, и хотя чисто въ итальянскомъ вкусѣ, она въ то же время есть лучшій образецъ сложнаго и ученаго контрапунктическаго стиля. Въ вокальной партіи слышится болтовня сумасшедшаго, хитрость и расчетъ въ оркестровой, между тѣмъ какъ дѣйствующее лицо и оркестръ составляютъ одно цѣлое. Ихъ тождественность видна изъ различія между тѣмъ что говорится и тѣмъ что думается; одно и то же лицо не можетъ думать и говорить одинаково при намѣренной лжи и обманѣ. Лепорелло, обращаясь по очередно къ каждому изъ своихъ преслѣдователей, рассказываетъ имъ кучу вздора съ необыкновеннымъ проворствомъ языка; онъ самъ не знаетъ что говорить, да это и не важно; онъ отлично понимаетъ что ему нужно: спастись бѣгствомъ при малѣйшей неосторожности и ослабленіи надзора за нимъ, чего онъ можетъ достигнуть своей ошеломляющей болтовней. Всѣ тонкости контрапункта и фуги, находящіяся въ распоряженіи драматическаго писателя, были приложены къ дѣлу, чтобы изобразить страхъ негодяя, скрытый подъ торопливымъ и бесполезнымъ оправданіемъ, его хитрости и увертки; показать, какъ онъ исподтишка осматриваетъ мѣстность, будто попавшійся воръ, передать его долгія напрасныя попытки найти средства къ спасенію. Оркестръ развѣртываетъ передъ нами эту картину смѣшной бѣды съ такой правдивостью и художественностью, что я лично не могу ей довольно надивиться. Ограничусь указаніемъ главной комбинаціи, взятой изъ мотива: *certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro....* Вотъ текстъ. На немъ Моцартъ построилъ двухголосный канонъ, раздѣляющійся между пѣвцомъ и всѣми инструментами. Голоса, идущіе на разстояніи четвертной ноты, въ движеніи *Allegro assai*, исполняютъ одну и ту же фигуру, но ритмическое удареніе обращено такимъ образомъ, что когда одинъ изъ голосовъ беретъ половину съ точкой, *sol*, напимѣрь, то другой голосъ, подражая первому, беретъ это *sol* убавленнымъ на двѣ трети и несетъ всю силу акцента на *la*, которое испытываетъ такое же уменьшеніе въ пользу *si*, куда первый голосъ приходитъ позже, и такъ далѣе. Но комбинація этимъ не исчерпывается. Оркестровыя партіи, шедшія вмѣстѣ, начинаютъ преслѣдовать другъ друга, а преслѣдовавшія соединяются: духовые инструменты оставляютъ каноническую фигуру и идутъ синкопами, усложняя гармонію случайными аккордами, между тѣмъ какъ канонъ продолжается между скрипками и басомъ. Весь оркестръ играетъ въ жмурки, но Лепорелло немного видитъ черезъ повязку, и даже такъ хорошо, что вскорѣ Мазетто съ двумя статистами оказываются на землѣ, а плѣнникъ чудовищнымъ прыжкомъ бросается къ двери, черезъ живой порогъ трехъ опрокинутыхъ стражей. *Il birbo hai l'ali ai piedi*, говоритъ поднимаясь Мазетто.

Мы долго, даже слишком долго ждали арии тенора. До сих поръ Оттавіо уплачивалъ свой долгъ публикѣ не сполна, а только въ счетъ той суммы удовольствія, которое онъ обязанъ доставить ей. Будемъ терпѣливы; мы отъ этого ничего не потеряемъ съ такимъ должникомъ, какъ Моцартъ; капиталъ и проценты будутъ выплачены сразу. Изъ всѣхъ арій нашей оперы *Il mio tesoro intanto, andante a consolar* несомнѣнно самая благородная для пѣвца. Ея изящная и блестящая мелодія, которая даетъ возможность исполнителю отличиться передъ публикой даже при посредственныхъ голосовыхъ средствахъ; выразительныя рулады и выдержанныя ноты, которыя позволяютъ виртуозу затягивать звукъ, постепенно усиливать и ослаблять его, или даже дѣлать трели, если онъ можетъ;¹³² *фермата*, на которой каждому такъ легко помѣстить самыя заученныя трели, полеты фальцета на нотахъ, похищенныхъ у контральто, наконецъ вокальныя фразы, легко поддающіяся самымъ обыкновеннымъ украшеніямъ — вотъ что дѣлало впродолженіе по крайней мѣрѣ двадцати лѣтъ арію *Il mio tesoro* конькомъ теноровъ, какъ *Non più andrai* и каватина Зарастро были конькомъ басовъ. Увлеченіе прошло, но достоинства арии остались все тѣ-же и она продолжаетъ быть самой лучшей теноровой аріей, потому что ни время, ни жалкое вліяніе моды не могли отнять у нея красоты обработки и выраженія. Разлитой по всей роли Оттавіо характеръ восторженной нѣжности, къ которому текстъ въ этомъ мѣстѣ присоединилъ нѣкоторый отбѣнокъ героизма, требовалъ мелодическаго пѣнія въ вокальной партіи и почти воинственнаго блеска въ оркестрѣ. Геройство и любовь — что можетъ быть блистательнѣе, благозвучнѣе и выгоднѣе для тенора! *Dite-le che i suoi torti a vendicar io vado* и пр. Это много обѣщаетъ, а воинственные пассажи скрипокъ обѣщаютъ еще больше. Однако, всегда остерегаясь словъ, когда они бываютъ *только* слова, Моцартъ слишкомъ хорошо зналъ натуру Оттавіо, чтобы грубо посадить его на коня, съ шлемомъ на головѣ и съ направленнымъ коньемъ. Оттавіо не обладаетъ тѣмъ мощнымъ и страстнымъ темпераментомъ, который создаетъ героевъ вообще, а оперныхъ въ особенности. Излишняя храбрость утомила бы его нѣжную грудь. Онъ дѣйствительно вооружается, возбуждаетъ себя къ битвѣ; ему удастся извлечь изъ своей души нѣсколько искръ благороднаго огня; онъ уже летитъ на поле чести, но на пути къ нему его мысли принимаютъ свое обычное теченіе и вмѣсто ужаснаго противника, на границѣ поля битвы, онъ видитъ Анну. Прощайте, кровавыя мысли! Оттавіо снова ставовится самимъ собой; потоки любви льются изъ его груди искрометными руладами; онъ наслаждается счастьемъ видѣть ее, надеждой утѣшить ее, всегда ей нравиться, навсегда ей принадлежать; онъ снова впадаетъ въ страстный мотивъ, свой естественный элементъ: *Il mio tesoro intanto*.

А объѣтъ неумолимаго мщенія? а клятва? Да, конечно, надо отмстить за нее, возвратить ей покой и румянецъ на лицо. Итакъ ко мнѣ, моя вѣрная шпага! Шпага оказывается коротка. Быть можетъ мечъ правосудія будетъ длиннѣе? Объ этомъ подумаютъ. Всѣ уходятъ, и оркестръ, позабывшій обѣщанія героя, взволнованно повторяетъ вздохи влюбленнаго, черезъ посредство кларнета и фагота. Какой чудной нѣжностью дышетъ этотъ ригурнель; какое въ немъ слышится сладкое эхо только что прозвучавшаго страстнаго пѣнія. Маэстро, мы понимаемъ мысль одного изъ самыхъ счастливыхъ и блестящихъ шедевровъ твоихъ. Изображенный тобою юноша есть идеалъ жениха и тенора. Кто не предпочелъ бы скорѣй жениться на обожаемой и прелестной женщинѣ, чѣмъ идти рѣзаться съ Вельзевуломъ.

Арія Оттавіо помѣщена на рубежѣ двухъ міровъ, приводимыхъ въ движеніе драмой. Грозныя, все болѣе ступающіяся тѣни спускаются на сцену, которую онъ подъ конецъ совсѣмъ поглотятъ. Мы приближаемся къ началу конца.

«Если правильно смотрѣть на вещи, смерть есть истинная цѣль жизни», писалъ Моцартъ въ послѣднемъ письмѣ къ отцу. Жизненное поприще не можетъ быть лишено цѣли, какъ не лишена морали фабула въ оперѣ, столь полно отражающей въ себѣ человѣческую жизнь. Смерть изображается и анализируется въ ней съ различныхъ точекъ зрѣнія, какъ излюбленная ея тема. Она начинается и она же заканчивается произведеніе. Въ увертюрѣ смерть была изображена съ лицевой

¹³² Я слышалъ, какъ одинъ пѣвецъ исполнялъ 26-й и 27-й такты арии въ униссонъ съ партіей первой скрипки и дѣлалъ трель на высокомъ *la* грудью. Этотъ фокусъ очень эффектенъ, но онъ требуетъ такого тенора, какихъ немного.

стороны сюжета; въ интродукціи была представлена виѣшняя сторона смерти, видъ матеріальной агоніи; въ секстетѣ мы видѣли упадокъ силъ смертельно раненаго сердца, стремящагося къ могилѣ, послѣднему пристанищу безутѣшнаго горя. Но у смерти есть третья сторона, видъ которой самъ по себѣ ужасенъ — смерть, принявшая осязаемый образъ, надвигающаяся на васъ, какъ нѣчто одушевленное, схватывающая васъ въ темнотѣ, когда вы не можете заснуть или когда внезапно пробуждаетесь отъ страшнаго сна, обливаясь холоднымъ потомъ, готовая душиť васъ заживо комыями земли, которая нѣкогда покроетъ васъ. Этотъ кошмаръ, гораздо худшій, чѣмъ кошмаръ физическій, никогда еще никого не постигъ при солнечномъ свѣтѣ. Моцартъ, часто видѣвшій этотъ призракъ, воплотить его теперь; онъ сдѣлаетъ его перипетіей, нравственнымъ оправданіемъ, развязкой и чудомъ драмы, которую можно и должно было предпринять только на этомъ условіи.

Послѣ ухода Оттавіо сцена мѣняется: она представляетъ внутренность кладбища, видѣннаго уже нами издали. Съ двухъ сторонъ возвышаются въ живописномъ безпорядкѣ памятники, урны, покрытыя надписями и эмблемами; тамъ и сямъ разбросаны группы зелени. Между деревьями виднѣтся часть стѣны, разрушенной въ одномъ мѣстѣ настолько, что на нее можно опереться, въ другомъ — до высоты человѣческаго роста. Въ глубинѣ возвышается статуя командора, ярко освѣщенная луной. При поднятіи занавѣса мы видимъ какъ Донъ Жуанъ, вѣроятно преслѣдуемый альгвазилами или какой-нибудь прежней любовницей, перескакиваетъ черезъ стѣну однимъ легкимъ прыжкомъ. Дневныя неудачи нисколько не измѣнили его невозмутимаго настроенія. Еще не поздно, самое большее два часа. Какая прекрасная ночь для погони за приключеніями! Лепорелло, искавшій своего господина по слѣдамъ, является тѣмъ же путемъ. Оба они очень рады встрѣтиться. Донъ-Жуанъ рассказываетъ своему пріятелю свои приключенія за то время когда онъ съ нами разстался; и такъ какъ это въ его вкусѣ, потому что довольно оскорбительно для слушателя, то онъ раздражается безумнымъ хохотомъ, продолжающимся за тактъ; на этотъ почти судорожный смѣхъ приходятся слова внезапно раздающагося церковнаго напѣва: *Di rider finirai pria dell'aurora*.

Какія безумныя мысли, какой чудовищный бредъ воображенія могъ бы вызвать словами впечатлѣніе, подобное тому, которое производятъ эти четыре такта *Adagio*, этотъ ужасный контрастъ, отмѣчающій переходъ отъ естественнаго къ сверхъестественному въ нашей оперѣ. Представьте себѣ фантастическій карнавалъ, ослѣпительный и шумный шабашъ, въ которомъ злые духи человѣческаго сердца, страсти, въ одеждѣ испанскихъ дамъ и кавалеровъ, нашенываютъ вамъ поочередно свои соблазны. Вы смотрите на нихъ и вдругъ происходитъ неслыханное дѣло, безпримѣрная метаморфоза: на мѣстѣ лицъ являются души. Вы никого не узнаете. Потомъ изъ этой благоухающей, раскаленной атмосферы, смѣси кислорода съ эфиромъ сладострастія, изъ этого свѣта, въ которомъ играютъ всѣ цвѣта радуги, вы внезапно переноситесь во мракъ и леденящій холодъ подземелья. Мрачная пропасть охватываетъ васъ, всасываетъ и втягиваетъ въ себя, подобно гигантскому змѣю. Вы все глубже и глубже спускаетесь въ эту воронкообразную бездну, суживающіяся стѣнки ея все сильнѣе душатъ васъ и вы не предвидите этому конца. Но вотъ во мракѣ разливается тусклый свѣтъ, соединенный съ запахомъ гніенія. И свѣтъ, и запахъ испускаются лежащимъ передъ вами труномъ. Мертвецъ поднимается внезапнымъ движеніемъ, безъ помощи мускуловъ; онъ устремляетъ на васъ глаза, блестящіе, какъ кинжалы, раскаленные въ подземномъ огнѣ. Онъ раскрываетъ вамъ свои объятія; вы падаете въ нихъ, а между тѣмъ на неизмѣримой высотѣ носится навсегда сгущенный въ воздухѣ послѣдній колокольный звонъ заупокойной службы. Все это происходитъ въ нѣсколько мгновеній, потому что мѣра времени въ нормальномъ состояніи и въ кошмарѣ не одинакова.

Вы смѣетесь почти такъ же громко, какъ Донъ-Жуанъ, благосклонный читатель, и вы правы. Мы хотѣли изобразить музыку словами, по примѣру нѣкоторыхъ поэтовъ, и вмѣсто чуда у насъ вышелъ вздоръ. Чудо Моцарта, напротивъ того, совершается именно чудеснымъ образомъ, потому что оно есть музыкальная *дѣйствительность*, существующая независимо отъ своего приложенія. Вы слышите безстрастныхъ, мертвыхъ, выходящихъ изъ могилы слова, которымъ перемѣна аккорда на каждомъ слогѣ и ужасающее разложеніе гармоніи придаютъ какое-то странное подобіе жизни, представляя какъ бы полную ея антитезу. Въ этомъ и заключается чудо, то-есть сочетаніе двухъ существенно противоположныхъ идей. Голосъ, какъ и подобаетъ привидѣнію, заканчивается на

доминантъ тона съ мажорной терціей. Это церковная каденція; она принадлежит вѣчности, не вѣдающей минорнаго тона, изображенія земныхъ превратностей: *Di rider finirai pria dell'aurora*.

При этомъ пророчествѣ неустрашимое сердце Донъ-Жуана въ первый разъ содрогается отъ страха. *Chi va la! Chi va la!* и удаляющійся голосъ отвѣчаетъ тономъ ниже, въ томъ же движеніи *Adagio*, ритмъ котораго, $\frac{3}{4}$, какъ будто сокращается разстояніемъ: *Ribaldo, audace, lascia à morti la pace*. Ожившая бездна съ возрастающимъ ужасомъ чувствуется въ этомъ второмъ стихѣ, и снова каденція вѣчности закрываетъ полуразверзшуюся могилу. Аккомпаниментъ хора, помѣщенный позади статуи, выдѣляется изъ всего остального своимъ акустическимъ колоритомъ и гармоніей. Гобой и кларнеты удваиваютъ мелодію призрака октавой выше; самые жалобные звуки фагота соединяются въ среднемъ регистрѣ со стонами высокихъ тромбоновъ, а низкій тромбонъ гремитъ широкими размахами на нотахъ основной партіи.

Этотъ хораль производитъ въ театрѣ самое интенсивное и жгучее впечатлѣніе; оно даже черезчуръ сильно для нѣкоторыхъ натуръ, особенно въ первой молодости. Я знаю одного слушателя, который познакомился съ Донъ-Жуаномъ въ двѣнадцати или тринадцатилѣтнемъ возрастѣ и заболѣлъ послѣ того на нѣсколько дней. Страшный хораль сильно запечатлѣлся въ его воображеніи, звучалъ и возобновлялся въ его головѣ безпрестанно, а это сущая пытка, даже когда музыка имѣетъ пріятный характеръ.

Считите, сколько призраковъ, тѣней, духовъ и привидѣній являлось на сценѣ послѣ Моцарта; примите во вниманіе громадное количество снарядовъ и приспособленій, пущенныхъ въ дѣло, чтобы заставить насъ вѣрнѣе этимъ явленіямъ. У нашихъ композиторовъ находились въ избыткѣ декорации и машины, туманные картины и диссонирующіе аккорды, жестъ и мѣдъ, морскіе рупоры и шумъ, доведенный до крайности по изобрѣтеніи офиклендъ и послѣ счастливой мысли позаимствоваться музыкой у китайцевъ. Назовемъ только извѣстнѣйшія имена: мы слышали тѣнь волшебницы Цумштега (въ оперѣ *Островъ духовъ*), и классическую тѣнь Пина въ *Семирамидѣ*, Россини, и адскій вальсъ съ разной чертовщиной въ *Робертъ Дьяволъ* Мейербера, и чертовщину *Фрейшюца*, гораздо лучшую, по нашему мнѣнію, чѣмъ Мейерберовская, и многія другія. Мы бьемся объ закладъ, что командоръ переживетъ своихъ соперниковъ съ того свѣта, потому что онъ безспорно мертвѣе всѣхъ въ этомъ обществѣ.

Изъ всѣхъ данныхъ поэмы приглашеніе на ужинъ, съ которымъ Донъ-Жуанъ обращается къ статуѣ, несомнѣнно есть самое бессмысленное, но оно было необходимо. Да-Понте искренно и просто отнесся къ этой необыкновенной выходкѣ, предоставляя своему товарищу по возможности смягчить ее. Моцартъ позаботился объ этомъ съ самаго начала. Донъ-Жуанъ, въ томъ видѣ въ какомъ его намъ представила музыка, одновременно и больше и меньше человѣка. Всѣ предшествующія данныя роли и характера музыкально и удивительно логично связаны со сценой приглашенія. Донъ-Жуанъ невольно вздрагиваетъ при звукѣ словъ призрака; и это внутреннее движеніе, плохо скрытое въ речитативѣ, представляетъ для него гораздо болѣе тревожную и жестокую новостъ, чѣмъ чудо, котораго онъ былъ свидѣтелемъ. Ему бояться ему, который говорилъ съ такой могучей и правдивой самоувѣренностью въ финалѣ перваго дѣйствія: *Se cadesse ancora il mondo, nulla, nulla temer mi fa*. Гордость является на помощь пошатнувшемуся гиганту. «Прочти надпись, вырѣзанную на гробницѣ», говоритъ онъ своему дрожащему слугѣ, и мстительная надпись тотчасъ появляется въ огненныхъ буквахъ. «Нѣтъ, нѣтъ, говоритъ онъ себѣ, всѣ эти пустяки обольщенія потеряли свою силу отъ повтореній. Ты будешь дважды побѣжденъ, жалкій старикъ! Я не отступлю передъ твоей злобной тѣнью какъ не отступилъ передъ твоей безсильной шпайгой. Лепорелло! позови его къ намъ ужинать сегодня ночью». Не есть-ли это предѣлъ высокомерія, безуміе развращенной силы, которая потому хочетъ превзойти себя, что едва не измѣнила себѣ? Слѣпое бѣшенство овладѣваетъ Донъ-Жуаномъ; кровь, на мгновеніе остановившаяся въ его жилахъ, загорается и кипитъ; у него лихорадка, но онъ все еще смѣется; онъ шутитъ и шутя готовъ заколотъ кинжаломъ своего слугу, медлящаго исполненіемъ безумнаго приказанія. Эти физиологическія замѣчанія показались намъ необходимыми для приблизительнаго объясненія слѣдующаго нумера. Онъ не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ дѣйствіемъ, которое чудо должно было бы оказать на всякаго другаго кромѣ Донъ-Жуана; это одновременно и выражающее комизмъ и потрясающее

произведение, блестящее и мистическое, полное приманокъ для слуха и предостереженийъ изъ загробнаго міра; можно сказать, что это фарсъ, играемый при лупомъ свѣтѣ на кладбищѣ для забавы мертвецовъ, пѣчто, неимѣющее имени — дуэтъ *O statua gentillissima!* Если смотрѣть только на текстъ и декламацию вокальныхъ частей, то поэтическая идея дуэта такъ же проста, какъ вѣрно и энергично передана она композиторомъ. Съ одной стороны Донъ-Жуанъ сохраняетъ внѣшній видъ холодной и насмѣшливой неустрашимости, несмотря на испытываемое имъ волненіе, которое однако сказывается въ живости темпа, летучей подвижности инструментальныхъ фигуръ и въ рѣзкомъ эффектѣ тона *mi majeur*; съ другой стороны, Лепорелло, поставленный между говорящей статуей и кинжаломъ своего господина, какъ между двухъ огней, не имѣетъ никакихъ причинъ скрывать овладѣвшій имъ двойной страхъ. Такого рода противоположности всегда давали Моцарту случай проявить свое дивное торжество. Во всемъ дуэтѣ есть только одна общая фраза у обоихъ голосовъ. *Cola marmorea testa, ci fa così, così*, фраза, въ которой возвышеніе и паденіе мелодическихъ интервалловъ, въ соединеніи съ ритмомъ, воспроизводитъ движеніе головы статуи. Но при исполненіи одинаковой мелодіи оба голоса должны придавать ей совсѣмъ различное выраженіе. Лепорелло машинально подражаетъ видѣнному, какъ сдѣлала бы испуганная обезьяна; Донъ-Жуанъ, передразнивающийъ его, поетъ тономъ самой презрительной ироніи; голова его опускается и поднимается горделиво.

Этотъ номеръ, до сихъ поръ понятный и театральный, насколько музыка можетъ быть и тѣмъ и другимъ, становится фантастическимъ и неподдающимся опредѣленію произведеніемъ единственно благодаря инструментовкѣ. Въ немъ есть моментъ, одинъ тактъ, въ которомъ *да* командора превращаетъ дуэтъ въ сверхъестественное тріо. Этотъ отвѣтъ призрака повліялъ на инструментовку, какъ и слѣдовало ожидать; но онъ оставилъ въ ней довольно легкіе слѣды, и затѣмъ мы по прежнему слышимъ какія-то шалости оркестра, которыя рѣшительно не относятся ни къ общему эффекту положенія, ни къ одному изъ трехъ собесѣдниковъ въ особенности. Фигуры, то живыя и блестящія, то легкія и слегка прихотливыя; аккорды духовыхъ инструментовъ, заключающіе съ странной нѣжностью и таинственной прелестью на прерванной каденціи изъ *si majeur* въ простое *do*; звуки альтъ, жужжащіе на нижней струнѣ, какъ призракъ баса, — все это носитъ такой отпечатокъ спокойной веселости, что дрожь пробѣгаетъ по тѣлу. Очевидно, оркестръ затрогиваетъ здѣсь отношенія, не обозначенныя въ драмѣ, и которыя въ ней даже не могли подразумеваться. Моцартъ не написалъ бы такой чудной музыки безъ особенной мысли. Что было бы, если бы голосъ, вышедшій изъ памятника, нашелъ бы отголосокъ въ сосѣднихъ гробницахъ, если бы на призывъ страшной мстительной тѣни возстали другія, болѣе мирныя: призраки дѣвъ, угасшихъ до наступленія поры любви, души младенцевъ, умершихъ на груди своихъ кормилицъ, блѣдная, равнодушная толпа, счастливая своимъ небытіемъ, порхающая вокругъ мраморнаго человѣка и смотрящая съ тупой веселостью на картины жизни, въ которыхъ она ничего не понимаетъ.

Мы простимся съ Анной въ аріи: *Non mi dir bel idol mio*, единственной во всей оперѣ, гдѣ Моцартъ формально разошелся съ своимъ поэтомъ. Да-Понте вѣрить въ бракъ Анны, Моцартъ-же знаетъ, что онъ не возможенъ; Да-Понте заставляетъ Анну взирать на будущее, музыкантъ же превращаетъ эту надежду въ меланхолическій взглядъ на прошлое. Скажите, остается ли она прежней Анной въ этой послѣдней сценѣ? Гдѣ возвышенная героиня перваго акта, гдѣ богиня секстета; гдѣ тотъ голосъ, малѣйшіе звуки котораго затрогивали въ насъ трагическія струны, голосъ, поднимавшій бурю въ оркестрѣ, повелѣвавшій невидимымъ силамъ и летѣвшій къ небесамъ какъ избранникъ неба, блистая славою? Увы, этотъ голосъ едва имѣетъ силу произнести нѣсколько вздоховъ. Насколько речитативъ: *Crudele! ah non mio bene* отличается отъ двухъ первыхъ! какое утомленіе жизнью и изнеможеніе слышится въ инструментальныхъ фигурахъ, въ противоположность тексту, полному нѣжности и надежды. *Andante* аріи состоитъ изъ тѣхъ же фигуръ речитатива, которыя представляютъ какъ бы все, оставшееся отъ Анны, и которыя, будучи перенесены въ вокальную партію, образуютъ тѣмъ болѣе печальное пѣніе, что эта печаль старается казаться веселой. *Calma, calma il tuo tormento*, говоритъ неутѣшная Анна въ утѣшеніе бѣдному Оттавіо. Сначала она говоритъ довольно твердымъ голосомъ, но когда она пытается повторить эти

слова, жалобный звук скрипки едва слышный и съ усиленъ подавленный въ речитативъ, разрушаетъ всякое сопротивление и развертывается въ цѣпь отдаленныхъ звуковъ, обремененныхъ бемолями, которые придаютъ ему прогрессивный характеръ самой мрачной меланхолии и приводятъ чудное заключеніе *Andante* на выдержанной нотѣ. Моцартъ оставилъ положительный и настоящій смыслъ текста: *calma, calma il tuo tormento*, чтобы передать будущій и условный, заключающійся во второй половинѣ фразы: *se di duol non voi ch'io moro*, аномалія, ясно доказывающая разладъ между намѣреніями поэта и музыканта. Разногласіе продолжается и даже становится еще рѣзче въ *Allegretto: Forse un giorno, il cielo ancora sentirà pietà di me*. Поэтъ, сочиняя этотъ текстъ, говорилъ себѣ: вотъ огонь снова загорается. Онъ ошибся: этотъ огонь бросаетъ трепетный свѣтъ, указывающій на окончательное поглощеніе его питательнаго элемента и предвѣщающій наступленіе мрака. Музыка именно въ такомъ смыслѣ и толкуетъ его намъ. *Allegretto* есть порывъ къ невѣдомымъ обителямъ покоя, которая душа предчувствуетъ и куда она стремится среди своихъ страданій, это ея послѣднее «прости», къ нему присоединяются нѣсколько мимолетныхъ воспоминаній о жизни, полной любви, невинности и дѣвственной поэзіи, которая въ разцвѣтѣ была погублена, подкошена однимъ днемъ. Рулады, изящно очерченныя, но конечно столь же неумѣстныя, насколько рулады аріи *Il mio tesoro intanto* были современны, немного испортили эту высокую элегію. Но вѣдь нужно было оказать любезность пѣвицѣ, которая съ своей стороны выказала ея такъ много Моцарту. Сапорити была незначительная провинціальная примадонна, скромная, нетребовательная, впрочемъ отличная музыкантша. Она согласилась пѣть Анну въ томъ видѣ, въ какомъ ее написалъ мастеръ, съ условіемъ прибавленія нѣсколькихъ руладъ, смѣшанныхъ съ высокими *staccato*, для окончанія роли. Вѣроятно *staccato* очень хорошо выходило у нея. Можно-ли было отказаться отъ такихъ разумныхъ условій? Какъ не приписать двухъ лишнихъ строкъ къ партитурѣ, вмѣщающей пятьсотъ страницъ? Золотая сдѣлка для композитора. Судите, что случилось бы съ первой изъ оперъ, если бы Моцарту пришлось имѣть дѣло съ тѣми высокопоставленными перелетными пѣвчими птичками, которые имѣютъ привычку предлагать мастеру точный и подробный планъ своихъ арій, подобно тому какъ знатный посланникъ обсуждаетъ съ главнымъ поваромъ меню дипломатическаго обѣда.

Начинается финаль, *allegro assai, ré majeur, 4/4*. Первая сцены его подвергались критикѣ; ихъ находили слабыми по музыкѣ и по недостатку дѣйствія. Совершенно забывалось, что онѣ служатъ только подготовленіемъ другихъ, а съ такой точки зрѣнія мы находимъ ихъ вполне удачными. Поэтическая мысль ихъ достойна удивленія. Большинство дѣйствующихъ лицъ простились съ зрителемъ; благородныя привязанности и вѣрованія исчезли. Герой драмы остается одинъ; онъ держится только корнями эгоизма, какъ большое дерево, лишенное коры и листьевъ. Послѣдняя привязанность, еще усиливаясь отъ того что должно было ее разрушить, еще разъ постучится у двери, пороги которой скоро порастетъ травой забвенія. И послѣднее звено, подобно всѣмъ остальнымъ разобьется о непроницаемую броню навсегда очерствѣлаго сердца. Уже поздно; уже печего бояться назойливыхъ посѣтителей. Насладившись вкуснымъ ужиномъ и сладострастной музыкой, онъ спокойно заснетъ, мечтая о завтрашнихъ удовольствіяхъ. Онъ дѣйствительно ложится, но въ могилу; онъ засыпаетъ, но ужъ никогда не проснется.

Послѣ столькихъ ночныхъ походовъ и приключеній, Донъ-Жуанъ долженъ бы возвратиться домой нѣсколько утомленнымъ. Но нѣтъ, онъ не утомленъ и кромѣ того онъ философъ, всегда расположенный принимать всякаго рода удовольствія въ замѣнъ неудавшихся. Въ общемъ, день оказывается потеряннымъ; итогъ списка остался въ прежнемъ видѣ, но въ вознагражденіе за то Донъ-Жуанъ приобрѣлъ среди испытаній дня отличный аппетитъ, *un barbaro appetito*, какъ говоритъ его слуга. Къ счастью, ужинъ, заказанный для свадебнаго бала Церлины оказывается не тронутымъ, такъ какъ ни балъ, ни свадьба не пришли къ счастливому окончанію. Къ довершенію благополучія, музыканты, такъ грубо прерванные посреди танцевъ, еще не ушли; они удалились въ комнату прислуги, гдѣ ихъ такъ хорошо угостили и напоили, что хозяинъ, возвратясь домой, находитъ освѣщенную залу, накрытый столъ и музыкантовъ, готовыхъ играть. И менѣе этого достаточно было для Донъ-Жуана, чтобы вполне изгладить у него даже воспоминаніе о только что бывшихъ видѣніяхъ, такъ какъ самая идеальная черта его характера есть полное равнодушіе къ

прошлому и будущему. Онъ принадлежитъ къ числу тѣхъ рѣдкихъ людей, которые живутъ только даннѣмъ мгновеньемъ и для даннаго мгновенья. То чего *уже* нѣтъ или чего *еще* нѣтъ для него одна отвлеченная химера.

Финаль начинается весело и блистательно. Большой оркестръ, праздничные звуки котораго располагаютъ къ героическому нападенію на блюда и бутылки. *Gia la mensa è preparata*. Какъ только Донъ-Жуанъ сѣлъ за столъ, музыканты начинаютъ играть. Эти господа, съ которыми мы уже познакомились на балѣ перваго дѣйствія, знаютъ модный вкусъ и музыкальныя новинки. Они играютъ, не заботясь о переходахъ изъ одной тональности въ другую, рядъ любимыхъ пьесъ изъ оперъ, бывшихъ въ модѣ въ 1787 году. Какая счастливая мысль и какой высоко-поучительный урокъ! Вставить въ оперѣ, предназначенной существовать такъ же долго, какъ и сама музыка, воспоминанія о скоропроходящихъ произведеніяхъ, которыя мода того времени ставила выше Донъ-Жуана. Вспомнилъ ли бы кто-нибудь эти мелодіи, эти тѣни пріятнаго прошлаго, если бы Моцартъ не сдѣлалъ изъ нихъ легкой, застольной музыки, которая хорошо мирится съ гастрономическими удовольствіями вопреки пословицѣ «голодное брюхо ко всему глухо». Пока эта музыка играетъ можно ѣсть, пить и смѣяться; Лепорелло расхваливаетъ музыкантовъ и повара; онъ стащилъ кусокъ жаренаго и хозяйнѣ, притворившись что не замѣчаетъ покражи, приказываетъ ему свистать съ полнымъ ртомъ. Чтобы сдѣлать эти выходки на столько же забавными, на сколько онѣ были бы плоски безъ музыки, Моцартъ имѣлъ мужество раздробить одну изъ лучшихъ арій своего Фигаро¹³³. Но пѣтухи уже пропѣли въ третій разъ. Кто-то поднимается по лѣстницѣ. Такой поздней ночью можетъ придти только тотъ, кто еще не ложился или всталъ до зарни. Это донна Эльвира. Музыканты, отлично знающіе нравы и обычаи дома, немедленно скрываются при появленіи женщины и драматическій оркестръ начинаетъ *allegro assai, la bémol majeur, 3/4*. Никогда еще Эльвира не была благороднѣе и трогательнѣе, чѣмъ въ этой сценѣ. Она пришла не затѣмъ, чтобы просить Донъ-Жуана сжалиться надъ ней; она умоляетъ его за него самого, на колѣняхъ, и какъ убѣдительно: *Ah non deridere gl'affari miei*. Этотъ голосъ ускорилъ бы раскаяніе Абадонны, падшаго ангела; онъ возвратилъ бы на путь истины Фауста скорѣе, чѣмъ слезы Маргариты. А Донъ-Жуанъ? Съ сердцемъ и логикой болѣе твердыми чѣмъ у Фауста, способный поспорить съ Мефистофелемъ, если бы тѣло его не было злой ироніей, какъ человѣческое подобіе истиннаго дьявола, Донъ-Жуанъ тронутъ этой перемѣной. *Io ti deridere?* Конечно нѣтъ, онъ и не думаетъ смѣяться надъ этой женщиной, никогда не казавшейся ему столь прекрасной; но въ этомъ-то и бѣда. Вы видите, что глаза Эльвиры, влажные отъ избытка нѣжности и блестящіе энтузіазмомъ, ея граціозная поза на колѣняхъ, ея бѣлыя плечи, ея прекрасныя, поднятыя къ верху округленныя руки заранѣе уничтожаютъ дѣйствіе ея рѣчей. За неимѣніемъ другаго общества Донъ-Жуанъ охотно удержитъ бы Эльвиру, хотя и не ждалъ ея. Холодная грубость пріема переходитъ въ любезность. *Cosa volete*, привѣтствовавшее Эльвиру при ея появленіи, было дерзостью; *che vuoi mio bene*, которое, оглянувъ ее, онъ говоритъ послѣ минутнаго размышленія, почти нѣжно. Потомъ онъ прибавляетъ обнимая ее за талію: *E se ti piace, mangia con me*. Она съ негодованіемъ отвергаетъ эти недостойныя ласки. О, когда *такъ*, онъ покажетъ ей, что значить приходить къ людямъ читать проповѣди въ три часа утра. На ея проповѣдь онъ тоже отвѣтитъ проповѣдью: *Vivan le femine! viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanita*. Философія Эпикура и поэзія Анакреона соединяются въ этой мелодіи, которая нѣсколькими фразами рисуетъ вамъ настоящаго развратника, повѣсу по темпераменту и по убѣжденію. Вотъ онъ сидитъ передъ вами, небрежно растянувшись въ креслѣ, съ поднятымъ бокаломъ, въ видѣ знамени, съ чувственностью въ глазахъ, съ нечистой радостью въ сердцѣ, довольный и гордый собой, до того пропитанный невозмутимымъ эгоизмомъ что даже и не думаетъ прекратить своей потѣхи, отъ которой гибнутъ другіе. Его ничто не пугаетъ, ничто не беспокоитъ;

¹³³ Это напоминаетъ намъ о дѣйствительномъ значеніи Свадьбы Фигаро въ историческомъ и послѣдовательномъ рядѣ сочиненій Моцарта. *Фигаро* содержитъ въ зародышѣ характеръ Донъ-Жуана и представляетъ первый образецъ лирико-драматической формы, взятой имъ для послѣдней оперы. Слѣдовательно *Фигаро* есть только большой и прекрасный этюдъ, исполненный на антимзыкальное либретто, чтобы перейти къ Донъ-Жуану, самой музыкальной изъ всѣхъ драмъ.

онъ пѣть, любить, поѣтъ, наслаждается и считаетъ себя отличнымъ человѣкомъ: *Vivan le femine! viva il buon vino!* Его слѣдуетъ срисовать въ этой сценѣ, какъ почти во всѣхъ, гдѣ онъ участвуетъ.

Такъ какъ *ultima prora* не подастъ Эльвирѣ никакой надежды, то она рѣшилась навсегда удалиться отъ этихъ мѣстъ гибели. Какой-то туманъ разстилается въ оркестрѣ; лампы тускнѣютъ и гаснутъ одна за другой; Эльвира, удаляясь черезъ боковую дверь, съ ужасомъ вскрикиваетъ. Донъ-Жуанъ, услышавшій этотъ крикъ, приказываетъ Лепорелло посмотрѣть въ чемъ дѣло. То-же туманное *crescendo* сопровождаетъ шаги посланнаго. Лепорелло падаетъ навзничь, повторяя на другомъ аккордѣ уменьшенной септимы крикъ Эльвиры. *Che grido indiavolato!* «Что тамъ такое? говори скорѣе, несчастный!» Вопросы Донъ-Жуана кажутся спокойными, но почему онъ повторяетъ ихъ такъ скоро одинъ за другимъ? Ужъ не предчувствуетъ-ли онъ отвѣта?

Fa majeur, 4/4, Allegro molto. Не требуйте больше шутокъ отъ Лепорелло. Время ихъ для него и его хозяина прошло, и пусть всѣ свистки партера будутъ возмездіемъ тому пошлому гаеру, который съ этой минуты позволитъ себѣ какую-нибудь выходку. Оперный актеръ долженъ принаравливать свою игру къ музыкѣ, а музыка здѣсь уже вся пропитана таинственнымъ ужасомъ. *Ah signor, per carità, non andante fuor di qua.* Эти слова съ трудомъ вылетаютъ изъ стѣсненной груди Лепорелло; онъ старается выразить всѣ отбѣнки судорожнаго страха который его перебираетъ; но модуляция встрѣчаетъ непреодолимое сопротивление. Какая бы гармонія не представилась, упорное *fa* баса отрѣзываетъ ей путь и тотчасъ отвергаетъ ее, поразивъ диссонансами. Это *fa* похоже на ту желѣзную гирю, которую чувствуешь на груди, пробѣжавъ долго изъ всѣхъ силъ, и которая съ болью заставляетъ васъ молчать при всякой попыткѣ произнести слово. Это пѣніе, хотя и отрывочное, образуетъ очень характерную мелодію, гдѣ случайные дѣзы, соединяя иногда простую ноту съ хроматической одного наименованія, разливаютъ блѣдный, измѣничивый свѣтъ, нѣчто полудѣйствительное и полу-фантастическое, какъ первыя и еще сомнительныя проявленія чудеснаго въ страшной сказкѣ. Наконецъ Лепорелло снова овладѣваетъ даромъ слова; но тяжелые шаги, слышанные имъ на лѣстницѣ, стучать въ его мозгу, какъ будто его голова превратилась въ наковальню. Страхъ сдѣлалъ изъ него звучащую машину, которая отражаетъ въ силу физиологическаго закона мѣрные звуки, поразившіе его нервы. Онъ говоритъ *ta, ta, ta, ta*, и когда его господинъ приказываетъ ему выразиться яснѣе, онъ опять отвѣчаетъ *ta, ta, ta*. Здѣсь нѣтъ шутовства: Моцартъ проникъ въ тайны человѣческой организаціи. Дверь колеблется отъ ударовъ оркестра. Вы слышите, господинъ? — Отвори! Но на этотъ разъ ноги вѣрнаго слуги рѣшительно отказываются отъ исполненія своихъ обязанностей. — Отвори, говорятъ тебѣ! — Онъ можетъ убить Лепорелло, но несчастный не сдвинется съ мѣста. Долгіе стоны, прерываемые усиленными ударами — вотъ все, чего можетъ добиться отъ него Донъ-Жуанъ. — Отвори! но нѣтъ, съ этимъ несчастнымъ ничего не подѣлаешь. Я самъ отворю. На сценѣ почти совсѣмъ темно; только двѣ свѣчи будто по неволѣ горятъ на обѣденномъ столѣ въ серебряныхъ подсвѣчникахъ. Донъ-Жуанъ схватываетъ одну изъ нихъ и съ обнаженной шпагой въ другой рукѣ смѣло подходитъ и вышибаетъ дверь ногой. Сквозной вѣтеръ гаситъ свѣчу; сцена слабо освѣщается голубоватыми лучами; длинныя молніи извиваются за готическими окнами; слышатся глухіе раскаты подземнаго грома. Въ углубленіи декораціи рисуется громадная, бѣлая, неподвижная фигура командора, окруженная тусклымъ сіяніемъ. *Andante, 4/4, ré mineur.*

При этомъ появленіи можно сказать, что чаша божественнаго правосудія, наполнявшаяся по каплѣ и хранившаяся въ безмолвіи вѣчныхъ законовъ, наконецъ переполнилась; сосудъ опрокидывается по условному знаку, и грозный потокъ несетъ съ собою всѣ ужасы осужденія на головы слушателей. Какимъ образомъ голова человѣка, не лишившагося разсудка, могла породить эти аккорды, которые разрываютъ вамъ всю душу, давятъ ее, какъ бремя всѣхъ человѣческихъ бѣдствій, соединившихся въ одну губительную массу, какъ совѣсть, удрученная роковыми и непоправимыми преступленіями, какъ осуществленіе тѣхъ предчувствій и образовъ, которые люди съ ужасомъ отталкиваютъ отъ себя! Въ этомъ мѣстѣ аллегорическій покровъ, покрывавшій человѣческое дѣйствіе драмы и становившійся все болѣе и болѣе прозрачнымъ, окончательно разрывается: нѣтъ уже ни фабулы, ни либретто. Вотъ онъ самъ, тотъ гость, котораго каждый изъ насъ примѣтъ въ свою очередь, единственная достовѣрная истина, единственная неизмѣнная

правда, существующая въ жизни. Какъ и Донъ-Жуанъ, мы должны будемъ отворить ему дверь, и да будетъ угодно Богу, чтобы страшный пѣвецъ исполнилъ что-нибудь другое для нашего послѣдняго концерта.

При появленіи призрака, Донъ-Жуанъ машинально отскакиваетъ назадъ, но почти тотчасъ же овладѣвъ собой, онъ медленными шагами доходитъ до противоположнаго конца сцены, далеко отбрасываетъ отъ себя шпагу и принимаетъ позу человѣка, рѣшившагося ничему не поддаваться. Покрывающая его блѣдность есть только отблескъ привидѣнія смерти на чертахъ живаго, ее созерцающаго; душа Донъ-Жуана еще тверда. Онъ знаетъ, что погибъ во времени и въ вѣчности, но онъ не будетъ просить помилованія. Доведенная до конца нераскаянность будетъ послѣднимъ и высшимъ торжествомъ его гордости. Пусть онъ падетъ, но какъ колоссъ Родосскій, не согнувъ колѣнъ и не склонивъ головы. Таково положеніе двухъ собесѣдниковъ, которые одни во всемъ мірѣ могли завязать и довести до конца подобный разговоръ. Это вторичная дуэль между Донъ-Жуаномъ и командоромъ, но оба они перемѣнили оружіе. На этотъ разъ старецъ сражается молніей, а Донъ-Жуанъ противопоставляетъ ему только страшную энергію своей извращенной воли.

Мы слышали эту сцену въ сокращенномъ видѣ въ *Andante* увертюры. Какъ ни было инструментальное напоминаніе этого событія страшно и внушительно, теперь однако оно кажется слабымъ, предъ лицомъ самого событія. вмѣсто минорнаго трезвучія, начинающаго увертюру, здѣсь для начала всѣ двадцать партій оркестра одновременно ударяютъ изо всѣхъ силъ аккорды уменьшенной септимы въ первомъ обращеніи, послѣ чего наступаетъ гармонія великолѣпнаго церковнаго пѣнія. Октавы духовыхъ инструментовъ замѣнены голосомъ призрака, что превращаетъ глухой, мистическій страхъ въ ошеломляющій ужасъ, а сумерки, предвѣстники чудеснаго, — въ тусклый свѣтъ ночи, озаренной сверхъестественными огнями. Это цѣнное преимущество получилось благодаря благоразумной экономіи тромбонъ, которые теперь такъ нерасчетливо расточаются. Они не звучали бы какъ призывъ на страшный судъ, если бы Моцартъ не сдѣлалъ ихъ специальнымъ и исключительнымъ аккомпаниментомъ смерти, и если бы, предвосхитивъ ихъ эффектъ, онъ заставилъ ихъ работать въ продолженіе всей пьесы.

Обыкновенно, когда музыканты хотятъ возбудить ужасъ, они не ищутъ совокупности эффектовъ, имѣющихъ внутреннюю связь и гармонически соединенныхъ въ нераздѣльное цѣлое; они скорѣе нагромождаютъ эффекты, чѣмъ комбинируютъ ихъ; ихъ изобрѣтенія, часто очень удачныя и красивыя, но почти всегда довольно разнородныя, не имѣютъ между собой никакого соотношенія, кромѣ постоянного усиленія одного эффекта передъ другимъ, что конечно приводитъ къ крайностямъ. За это нельзя порицать композиторовъ, если только они достигаютъ своей цѣли, а для талантливаго человѣка довольно трудно ея не достигнуть на этомъ пути. Изъ хаоса диссонансовъ, изъ неистовыхъ модуляцій, изъ дикаго воя оркестра, изъ безпорядка и смятенія необходимо долженъ вытекать ужасъ, но ужасъ внѣшній и матеріальный, какъ въ мелодрамѣ. Для примѣра приведемъ заключеніе фантастическихъ сценъ въ Фрейшютцѣ. Великая сцена привидѣнія въ нашей оперѣ была и могла быть задумана далеко не по такому образцу. Прежде всего, она вполне однородна, вполне связана въ своихъ частяхъ; чередованіе свѣта и тѣни, *forte* и *piano*, диссонансовъ и гармоній совершается въ ней въ правильномъ послѣдованіи; темпъ, немного ускоренный къ концу, не перестаетъ быть умѣреннымъ. Все это правильно, точно, не очень черно и почти спокойно на бумагѣ. Но что такое всѣ ужасы *Волчьей Долины*, что всѣ поэтическіе и музыкальные страхи вмѣстѣ передъ тѣмъ ужасомъ, который кажется съ самаго начала: *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti e son venuto*, достигаетъ своего апогея и между тѣмъ растетъ и растетъ, завертываетъ васъ будто въ саванъ своими гигантскими крыльями, проникаетъ и чувства, и сердце и воображеніе, и дойдя наконецъ въ своей неумолимой послѣдовательности до области разума, возбуждаетъ въ немъ мрачныя и безотрадныя мысли. Съ ужасомъ спрашиваешь себя, не должно-ли все существующее въ насъ находится также и *внѣ* насъ, и не облекутся-ли страшныя видѣнія души, уже осуществленныя въ музыкальной аналогіи, въ болѣе вещественное тѣло и еще болѣе положительныя формы, чѣмъ эта аналогія? Слышите-ли вы эти равномерныя, однообразныя по ритму аккорды, которые становятся все болѣе и болѣе мрачными и раздражительными при каждомъ возобновленіи грозныхъ рѣчей, выходящихъ изъ устъ призрака; и униссонъ съ того свѣта на интервалахъ недоступныхъ

пѣнію, чуждыхъ всякаго человѣческаго чувства; и трепеть оркестра на страшномъ диссонансѣ минорной секунды, и эти длинныя, стонущія, поднимающіяся и спускающіяся гаммы, которыя напрасно воютъ и борются отчаянною модуляціей противъ роковой ноты, преслѣдующей, тѣснящей и подавляющей ихъ своею неподвижностью; слышите-ли вы все это? Вотъ смыслъ рѣчи, истинныя слова призрака, вотъ смерть, судъ и осужденіе, вотъ цѣль и урокъ пьесы. Какое правоученіе! Оно не рискуетъ быть забытымъ такъ же скоро, какъ другіе приговоры, вытекающіе изъ драматическаго правосудія, когда оно караетъ преступленіе и возноситъ невинность. Бѣдное драматическое правосудіе! Преступленіе всегда скажетъ ему ты можешь по своему желанію располагать событія театральной пьесы и заставлятъ меня говорить по твоему усмотрѣнію. Я же, преступленіе, не играю комедіи, она мнѣ смѣшна. Бичуйте меня, сколько угодно, нравственными тирадами; вѣшайте меня заочно, я первый буду аплодировать изъ своей логи или изъ кресла перваго ряда, лишь бы благоденствовать на свѣтѣ, какъ это и есть на самомъ дѣлѣ. Что отвѣтитъ ему драматическое правосудіе? Мы не знаемъ. Но вотъ что могъ бы отвѣтить ему композиторъ *Dissoluto punito*: не предавая тебя суду другихъ людей, я даже не предаю тебя угрызеніямъ совѣсти, что было бы твоимъ собственнымъ правосудіемъ. Напротивъ, въ моей пьесѣ ты весело и безнаказанно попираешь людей ногами. Ни у кого нѣтъ достаточно силы, чтобы наказать тебя. Итакъ, я ничего противъ тебя не замышляю. Я воспроизвожу одну *дѣйствительность*, вѣдь событій, дѣйствій и словъ; въ этой дѣйствительности и ты, и другіе признаете тождественное изображеніе, живой обликъ глубоко преступной души въ ту минуту, когда у нея все отнимается, даже до надежды небытія. Я предполагаю только одинъ фактъ: приходъ бѣлаго человѣка; а ты знаешь что онъ къ тебѣ придетъ, какъ ко всякому другому.

Кромѣ того Моцартъ предоставилъ всевозможныя преимущества преступнику, когда наконецъ привелъ къ нему неизбѣжнаго гостя. Ни одинъ великій злодѣй не можетъ похвастаться, что принялъ его такъ же, какъ Донъ-Жуанъ. Чтобы судить объ этомъ, просмотримъ другую половину діалога, гдѣ высокое противопоставляется высокому. Изъ двухъ речитативныхъ партій, которыя ни разу не соединяются въ дуэтъ, первая опирается на всю совокупность оркестровыхъ силъ — это призракъ, окруженный всѣми ужасами смерти, вооруженный всѣми полномочіями посланника Провидѣнія. Другая партія аккомпанируется слабо. Это — человѣкъ, окончательно лишенный всего, что составляло его внѣшнюю силу, беззащитно и безнадежно отданный въ желѣзныя руки необходимости. Только одна воля этого человѣка поддерживаетъ его въ страшной борьбѣ; но она есть самая реальная и могучая изъ силъ человѣка и проявляется здѣсь съ такимъ величіемъ, къ какому роль Донъ-Жуана еще нигдѣ не приближалась. *Non l'avrai giammai creduto, ma farò qual che potrò*. Остатокъ страха сказывается въ этой фразѣ, первой, съ которою Донъ-Жуанъ обращается къ духу командора; въ это время вы слышите двѣ скрипичныя фигуры, помѣщенные въ началѣ увертюры; одна изъ нихъ мелодична и жалобна, другая составляетъ аккомпаниментъ, подобный шелесту ночнаго вѣтерка въ травѣ, на кладбищѣ. Но когда длинный періодъ, въ которомъ развертываются страшныя гаммы, оконченъ, Донъ-Жуанъ вполнѣ овладѣваетъ собой: *Parla dunque! che chiedi? che vuoi?* Никогда болѣе великія слова не были произнесены на сценѣ. Когда онъ прибавляетъ: *parla, parla, ascoltando ti sta*, жалость и удивленіе достигаютъ высшаго предѣла и всякому слушателю хочется громко требовать пощады непреклонному преступнику. Послѣ фразы заключающейся въ *la mineur*, основной тонъ подобно глухому, страшному погребальному звону звучитъ одинъ, среди ужасающаго молчанія вокальныхъ партій. Мы догадываемся, что готовится нѣчто неслыханное. Вдругъ раздаются громовые раскаты изъ устъ призрака; ударяясь объ однообразный звонъ, они вызываютъ рядъ аккордовъ, которые трудно разобрать даже грамматическимъ путемъ. Хроматизмъ и энгармонизмъ въ нихъ такъ перемѣшаны и перепутаны, что слухъ не помогаетъ намъ постичь, гдѣ мы, что это такое и что изъ этого выйдетъ; воображеніе окончательно подавлено быстротою послѣдованія и ужасомъ образовъ, которые его обступаютъ. Жизнь, полная чудовищныхъ преступленій, какъ будто отражаетъ ихъ тѣсный и безконечный рядъ въ душевномъ миражѣ. На всякое біеніе сердца приходится новое страшилище, которое тотчасъ сметается ураганомъ *crescendo*, чтобы уступить мѣсто другимъ образамъ, которые такъ же скоро стираются. Все соединено въ подвижную цѣпь страшныхъ арабесокъ, вырѣзанныхъ изъ пламени.

Повышаясь на полутонъ при каждой фразѣ, призракъ доходитъ до самыхъ высокихъ нотъ своего діапазона и заключаетъ періодъ, не поддающійся описанію, на доминантѣ *si bémol mineur*. Тогда въ новомъ тонѣ снова является, какъ высоко-романтическое воспоминаніе, двойная фигура скрипки; діалогъ становится болѣе сжатымъ. Голосъ, словно пронизывающій облака и разверзающій землю, спрашиваетъ у Донъ-Жуана, готовъ-ли онъ въ путь? *Ri — sol — si? Vèr — ra — i?* Гръшникъ отвѣчаетъ: *No fermo il core in petto, non hò timor, verrò*. Этотъ вынужденный призывъ къ героизму поддерживается въ оркестрѣ, энергической фигураціей. Призракъ, доселѣ неподвижный, протягиваетъ руку Донъ-Жуану, который даетъ ему свою. Нельзя прикоснуться къ невещественнымъ формамъ, въ которыя облекся духъ; но холодъ смерти вѣдряется въ жилы смѣлаго эпикурейца. Боль вырываетъ у него крикъ: *Ohimè!* Начиная съ этого такта, ускоренный темпъ *Andante* постепенно пріобрѣтаетъ живость и огонь *Allegro*, при помощи болѣе частаго обмѣна фразъ діалога и волненія въ инструментальныхъ фигурахъ. *Тремоло* достигаетъ глубочайшихъ основаній гармоніи; бездна разверзается въ ожиданіи добычи. Басовые пассажи, ярко напоминающіе сцену дуэли, съ бѣшенствомъ поднимаются какъ набѣгающія волны и снова низвергаются въ тѣ пропасти, изъ которыхъ вылетѣли. Подивимся высокому разуму музыканта. Эти пассажи, эти страшныя нападенія, колоссальное изображеніе послѣднихъ подвиговъ храбрости, которыми ознаменовала себя рука командора, уже не вызываютъ имитаций въ верхнихъ партіяхъ, то-есть не встрѣчаютъ отбоя, какъ въ земномъ поединкѣ. Вы, скрипки, со смертоносной ловкостью направлявшія шпагу Донъ-Жуана, уже не можете отразить ударовъ командора. Теперь шпага бесполезно лежитъ у ногъ своего хозяина; она не можетъ убить командора дважды. Изъ его жилъ уже не извлечь крови, а кровь Донъ-Жуана оледенѣла отъ прикосновенія къ рукѣ неуязвимаго противника. Мщеніе ужасно. Побѣдитель перваго дѣйствія долженъ признать свое пораженіе. Всегда карающій, но никогда не убивающій мечъ вѣчнаго правосудія уже блеститъ, на волосокъ отъ головы его. *E l'ultino momento! pentiti scelerato! — pentiti-pentiti!* и этотъ молніеносный призывъ, которому *no* Донъ-Жуана отвѣчаетъ какъ адское эхо, звучитъ до тѣхъ поръ, пока незримые песочные часы, измѣряющіе необходимую отсрочку, не выпустятъ послѣдней песчинки. Полномочіе командора окончилось; безповоротный приговоръ произнесенъ надъ нечестивцемъ тяжелыми и медленными нотами хора и гармонія замираетъ въ униссонѣ; призракъ скрывается.

Если бы приговоръ исполнился въ минуту его произнесенія, если бы Донъ-Жуанъ упалъ мертвымъ къ ногамъ командора и вмѣстѣ съ этимъ спускался бы занавѣсъ, то конецъ вѣнчалъ бы дѣло, и Моцартъ, дойдя до Геркулесовыхъ столповъ музыкальнаго искусства, остановился бы тамъ, *ubi defuit orbis*, какъ путешественники гиперборейскихъ странъ, которымъ не хватило міра для продолженія пути. Однако нѣкоторыя соображенія не позволяли ни музыканту, ни поэту окончить оперу или, по крайней мѣрѣ, сверхъестественную сцену такимъ образомъ. Да-Понте, искусный литературный работникъ, отлично знавшій и публику своего времени, и условія сценическаго эффекта вообще, правильно разсудилъ, что заглавіе пьесы *Il Dissoluto punito* и возбужденныя этимъ заглавіемъ ожиданія покажутся не оправданными, если наказаніе не будетъ *показано*; потому что на тысячу лицъ, отлично умѣющихъ *смотреть* оперу, много если найдется десять, умѣющихъ *вполнѣ ее слышать*. Слѣдовательно, осужденіе и адъ должны были явиться передъ нашими глазами. Итакъ поэтъ выводитъ послѣ мраморнаго человѣка, который въ либретто представляетъ довольно жалкую фигуру, нѣчто болѣе солидное и бросающееся въ глаза, *coro di spettri*, души, привидѣнія, фуріи, подземныя божества, весь дворъ Плутона въ полномъ комплектѣ. Извѣстно, какъ это классическое великолѣпіе занимало нашихъ отцовъ. Донъ-Жуанъ, котораго композиторъ подвергъ испытанію ужаснѣйшихъ нравственныхъ мученій, послѣ нихъ преданъ мученіямъ физическимъ. *Chi m'agita le viscere!* Этотъ смѣлый образъ опередилъ вѣкъ Да-Понте, и Моцартъ не удостоилъ остановиться на немъ. Ему, музыканту, между тѣмъ было бы такъ легко усилить крики до желаемой степени и передать самымъ естественнымъ образомъ физическія мученія, но онъ и не подозрѣвалъ того, какую богатую руду откроютъ когда нибудь театру медико-хирургическія волненія. Мы объяснили причины руководившія составителемъ словъ, скажемъ о причинахъ имѣвшихся у музыканта. Моцартъ долженъ былъ признать невозможность заключенія оперы сценой, правда, самой важной въ пьесѣ, но идущей въ темпѣ *Andante*, заключающейся *pianissimo* нѣсколькими цѣлыми,

исполняемыми однимъ голосомъ, и замирающей въ оркестрѣ, какъ скрывающаяся тѣнь. Онъ понять также, что послѣ нумера полного психологической глубины, нужно поднять душу, измученную столькими ужасными потрясеніями, и что въ заключеніе нужно сжечь фейерверкъ для слуха, подобно тому какъ Да-Понте чувствовать необходимость блестящаго заключенія для глазъ. Поэтому Моцартъ прибавилъ къ *Andante* — *Allegro*, изъ пятидесяти тактовъ, не болѣе того, *Effect* — *Musik*, какъ говорятъ нѣмцы, музыку, требующую шума на сценѣ, и въ свою очередь требуемую сценическимъ шумомъ, потому что самый могущественный его помощникъ это шумъ музыкальный. Все это отлично, непродолжительно и все остаются довольны. Дѣло теперь въ томъ, какого рода спектакль намъ предложить и будутъ-ли всегда режиссеры, декораторы, костюмеры и машинисты создавать міръ по образу и подобию глуща. Прошу у нихъ извиненія за выраженіе, но вѣроятно ли чтобы мы, зрители XIX-го вѣка, понявшіе наконецъ что такое Донъ-Жуанъ, обречены были видѣть, какъ заключительная сцена удивительнаго шедевра переносится въ древній мифологическій тартаръ, какъ она становится смѣшной, благодаря громадному количеству статистовъ, размалеванныхъ во все цвѣта, наряженныхъ въ громадныя парики изъ пакли, вооруженныхъ дымящимися и вонючими факелами и скачущихъ вокругъ Донъ Жуана, точь въ точь какъ тридцать съ чѣмъ-то дѣтей обоого пола танцуютъ вокругъ обвиненнаго въ двоеженствѣ нхъ предполагаемаго отца, *Rochus Pumpenikel*, который посылаетъ ихъ ко всемъ чертямъ¹³⁴. Вовсе не нужно большаго усилія воображенія, чтобы замѣнить недостойное зрѣлище менѣе смѣшнымъ и болѣе приличнымъ. Развѣ у насъ нѣтъ туманныхъ картинъ? Пускай въ пространствѣ блуждаютъ грозные призраки, страшныя привидѣнія съ лицами, искаженными гнѣвомъ или злобнымъ смѣхомъ; для контраста введите процессію блѣдныхъ женщинъ въ блѣлыхъ одеждахъ, умершихъ отъ любви къ Донъ-Жуану; онѣ смотрятъ на него и какъ будто оплакиваютъ его. Если эта картина не въ нашемъ вкусѣ, то вотъ другая. Трапы открываются и извергаютъ потоки пламени; громозвучная колесница колеблется въ своемъ олимпійскомъ хранилищѣ; загорѣвшіяся части декораціи, которая не мѣняется, рушатся съ трескомъ одна за другой; призраки летаютъ во всехъ направленіяхъ по пожарищу. Поющіе призраки не должны быть видны, и вмѣсто того, чтобы исполнять хоръ въ униссонъ, какъ онъ написанъ, его можно было бы пѣть въ различныхъ октавахъ. Мы даже думаемъ, что рупоры были бы здѣсь уместны. Среди этого содома, Донъ-Жуанъ, внутренне преданный на волю демоновъ, но свободный въ своихъ движеніяхъ, выражаетъ свои терзанія игрой еще болѣе, чѣмъ пѣніемъ, которое было бы затруднительно хорошо слышать. При появленіи заключительной, распространенной церковной каденціи, за задней распадающейся стѣной, при первыхъ лучахъ зари показывается духъ командора, возносящійся къ небесамъ; передъ нимъ на колѣняхъ, на облакѣ, стоитъ женщина. Она держитъ въ рукахъ пальмовую вѣтвь, и усеянный звѣздами покровъ скрываетъ ея черты. Молнія, исходящая изъ небеснаго видѣнія, поражаетъ Донъ-Жуана, который падаетъ мертвымъ среди развалинъ своего проклятаго жилища.

Странное дѣло! авторы нашей оперы, Да Понте и Моцартъ, работавшіе по образцу Шекспира, пренебрегая пѣтикой и театральнымъ стилемъ своего времени, безпрестанно смѣшивая комическое съ трагическимъ, словомъ, говоря, сами того не зная, на языкѣ романтизма, какъ Мѣдцанинъ во дворянствѣ говорилъ прозой — тѣмъ не менѣе сочли своимъ долгомъ подчиниться самому произвольному изъ правилъ, предписанныхъ нѣкогда лирической драмѣ; оно требовало, чтобы все дѣйствующія лица соединялись въ концѣ, выстраивались въ прямую линію по порядку діапазоновъ и благодарили публику за аплодисменты или свистки, полученные отъ нея во время спектакля. Наши авторы, правда, и не могли соблюсти этого правила въ точности, такъ какъ герой пьесы умеръ, а призракъ не имѣлъ дозволенія явиться вторично съ цѣлью откланяться публикѣ. Авторы удовольствовались соединеніемъ живыхъ дѣйствующихъ лицъ, что увеличило объемъ финала тремя сверхкомплектными темпами: *Allegro assai*, *Larghetto* и *Presto*. Мы ихъ не будемъ разсматривать, во-первыхъ потому, что они никогда не исполняются въ театрѣ, во-вторыхъ потому, что они уже не составляютъ части дѣйствія, въ третьихъ — и это самое худшее — потому что они представляютъ бессмысленную ложь въ отношеніи дѣйствующихъ лицъ. Всякому понятно, что весь

¹³⁴ Точное описаніе того, что мы постоянно видѣли на нашихъ театрахъ.

этотъ міръ страстей, очарованій, глупостей и чудесъ безвозвратно кануль въ вѣчность вмѣстѣ съ тѣмъ, кто былъ его центромъ и двигателемъ! Ты конечно уже не Анна, ты, высокая реакція нравственнаго порядка противъ начала, враждебность котораго разрушала одновременно всѣ его основы. Ты перестала существовать вмѣстѣ съ породившей тебя причиной; ты угасла, какъ угасъ небесный огонь, поглотившій отверженные города, которымъ Мертвое море служить могилой. Со смертью Анны Оттавіо дѣлается невысказаннымъ. Онъ былъ построенъ такъ, что не могъ ни одной минутой пережить своей возлюбленной, составлявшей всю его драматическую и музыкальную жизнь. Относительно Лепорелло медики скажутъ вамъ, что во время двухъ послѣднихъ сценъ онъ достаточно видѣлъ, чтобы пріобрѣсти права на прочное мѣсто въ домѣ умалишенныхъ. Право, для него большой вопросъ, чтобы идти *all'hosteria* и искать тамъ *padron miglior*. Нѣтъ, нѣтъ, Лепорелло никогда не имѣлъ и не будетъ имѣть другаго хозяина. Буду-ли я вамъ говорить объ Эльвирѣ? Увы, она упала въ обморокъ при выходѣ отъ Донъ-Жуана. Въ эту минуту она, бѣдняжка, лежитъ въ постели и бредитъ. Она будетъ больна по крайней мѣрѣ шесть недѣль. Оправившись отъ болѣзни, она соберетъ родныхъ и друзей и скажетъ имъ: *Io men vado in un ritiro a finir la vita mia*; это очень хорошо, мы можемъ только одобрить такое благочестивое рѣшеніе, но оно уже никомъ образомъ не касается зрителя. Остаются Церлина и Мазетто. Мы легко допускаемъ вмѣстѣ съ поэтомъ, что въ день своей свадьбы молодые супруги отправились *cenar in compagnia*, но нужно полагать, къ чести Мазетто, что ихъ ужинъ въ эту минуту уже давно окончился. Церлина, съ своей стороны, освободившись отъ всѣхъ условій, которыя дѣлали ее дѣйствующимъ лицомъ драмы, уже не Церлина Донъ-Жуана, но Церлина Мазетто, разбитная бабенка, увѣренная что сѣмѣть провести своего супруга. Такимъ образомъ грандіозная фигура Донъ-Жуана въ своемъ паденіи увлекаетъ все, что служило ей рамкой, каймой или контрастомъ. Все умираетъ или ступеньвается вмѣстѣ съ нимъ.

Итакъ три послѣдніе темпа финала представляютъ огромную ошибку противъ всѣхъ правилъ искусства, но, принимая во вниманіе, что эта ошибка легко поправима и что она всегда поправляется при представленіи, бѣда была бы не велика, я въ томъ согласенъ, если бы подлежащая выпуску музыка была не лучше своего текста. Къ несчастію, этого нѣтъ, и всѣ любители будутъ горько сожалѣть о потерянномъ трудѣ въ великолѣпномъ фугированномъ хорѣ *Questo è il fin di chi fa mal*.

Окончивъ нашу статью и пересчитавъ число ея страницъ мы заранѣе признаемъ справедливость неизбѣжныхъ упрековъ за ея чрезмѣрную длину, не говоря ужъ о другихъ ея недостаткахъ. На сколько однако мы ее сократили и такъ сказать принесли въ жертву необходимости подвигаться къ концу; сколько замѣчаній ускользнули отъ насъ и будутъ досказаны послѣ насъ такъ же какъ въ свою очередь мы думаемъ, что пополнили теперь пробѣлы въ наблюденіяхъ нашихъ предшественниковъ. Тысячи перьевъ иступились на комментаріяхъ поэмъ Гомера, Виргилія и Данте, греческихъ и французскихъ трагиковъ, Шекспира, и онѣ не исчерпали предмета. Неужели Донъ-Жуанъ, высочайшее поэтическое созданіе человѣческаго разума, представить для критики менѣе плодотворное и не столь обширное поле? высочайшее твореніе, говоримъ мы, по крайней мѣрѣ по отношенію къ нашему вѣку. Въ наше время, когда разумъ обходится безъ помочей — а Богу извѣстно, какъ онъ идетъ прямо, — больше любителей музыки, чѣмъ стиховъ, и это понятно. Музыка, будучи изъ всѣхъ формъ искусственной поэзіи самую энергичною и душевною, и не представляя поводовъ къ пренію, такъ какъ она возбуждаетъ обсужденіе только въ своемъ приложеніи, а не въ принципѣ, музыка тѣмъ болѣе соответствовала вѣку, чѣмъ болѣе онъ погружался въ прозу и скептицизмъ, такъ какъ крайнія средства употребляются въ безнадежныхъ болѣзняхъ. Въ музыку еще вѣрятъ, потому что невозможно не вѣрить дѣйствительности индивидуальнаго ощущенія; и если это ощущеніе окажется созерцательнымъ взглядомъ на какую-нибудь великую религіозную или нравственную истину, то управляющій нами аналитическій разумъ не въ силахъ будетъ помрачить ее. Вотъ почему въ наше время музыка пользуется такимъ почетомъ.

Пока будетъ существовать музыкальное искусство, пока ритмъ, мелодія и гармонія будутъ составлять его основаніе, Донъ-Жуанъ будетъ занимать его вершину. Пускай онъ исчезнетъ съ

европейскаго репертуара, даже болѣе, пускай отбросятъ все его либретто, какъ ненужную оболочку, и истинные любители поторопятся снова составить сюжетъ для музыки. Тогда всякій самъ сдѣлается героемъ этой драмы. Она будетъ представлять интимную біографію нашего я, изображенную нотами, ибо не могла быть написана иначе; это будетъ исторія, имѣющая вмѣсто эпохъ и чисель тѣ моменты, которыми мы въ душѣ отмѣчаемъ свою жизнь — наши самые страстные часы, самые нѣжные, бурные и торжественные, наши поэтическія страданія и самыя унылыя и увы! слишкомъ часто самыя преступныя радости! Всѣ узнаютъ себя въ произведеніи, которое Моцартъ болѣе чѣмъ всякое другое создалъ по своему образу и подобию, и которое съ такой полнотою отразило въ себѣ чудесную и роковую человѣческую жизнь, извѣдавшую все, доступное смертному. Нѣкоторые увидятъ можетъ быть въ этой оперѣ, въ обольстительныхъ и тѣмъ болѣе недоступныхъ для нихъ краскахъ, преступное счастье которое не было ихъ удѣломъ, но преслѣдовало ихъ во всѣхъ мечтахъ, къ которому они въ свою очередь такъ пламенно стремились, и отсутствіе котораго сдѣлало ихъ жизнь, или по меньшей мѣрѣ молодость, горькимъ разочарованіемъ. Безумныя сожалѣнія! желанія, исполняемыя только для нашего строгаго назиданія! Не есть-ли смерть истинная цѣль существованія, какъ говоритъ Моцартъ? О вы, хотѣвшіе быть подобными Донъ-Жуану и не успѣвшіе въ этомъ, послушайте послѣднюю сцену оперы, безъ которой Донъ-Жуанъ былъ бы самымъ безнравственнымъ изъ шедевровъ, и которая дѣлаетъ его, напротивъ, самымъ возвышеннымъ и реальнымъ изъ поэтическихъ поученій, сцену, которая сама по себѣ представляя противовѣсъ двумъ длиннымъ актамъ безумствъ, заблужденій, страстей и преступленій, стираетъ всѣ предыдущія впечатлѣнія произведенія и уравниваетъ всѣ его красоты. Подумайте, что подобная сцена заключить жизненную драму каждого изъ насъ, и тогда, вмѣсто безумной зависти къ Донъ-Жуану, идеальному существу, вы скорѣе вдохновитесь спасительнымъ страхомъ передъ памятникомъ командора и при молитвѣ его дочери увѣруете въ то, чего нельзя отрицать, не отвергая человѣческаго достоинства.

СКРИПИЧНЫЕ КВИНТЕТЫ.

Повидимому, труды Моцарта, главнѣйшія обстоятельства его жизни, развитіе его индивидуальности и прогрессъ его гѣнія до 87 года составляли не болѣе какъ восхожденіе къ Донъ-Жуану, шедеврѣ изъ шедевровъ. Вѣроятно съ этой эпохи силы музыканта, до той поры противостоявшія излишествамъ труда, а можетъ быть и излишествамъ другаго рода, начали падать, а физическія страданія постепенно стали усиливать нравственную болѣзнь, открывшуюся въ немъ въ возрастѣ около тридцати лѣтъ, какъ мы видѣли изъ его послѣдняго письма къ отцу. Но мѣръ того какъ здоровье Моцарта подтачивалось, вдохновеніе, которое онъ почерпалъ въ привязанности къ жизни и въ ея радостяхъ, должно было изсякать вмѣстѣ съ источниками самой жизни. Драматическія произведенія, послѣдовавшія за Донъ-Жуаномъ, свидѣлствуютъ объ этомъ упадкѣ. *Così fan tutte*, *Волшебная флейта* и *Титъ* далеко не представляютъ той энергіи и страсти, какою проникнуты лучшія сцены *Идомея*, *Похищенія* и весь *Dissoluto punito*, хотя въ другихъ отношеніяхъ талантъ композитора никогда не ослабѣвалъ. Эта энергія и эта страсть снова появляются только въ нѣкоторыхъ шедеврахъ инструментальной музыки 87-го и 88-го года, именно: въ двухъ скрипичныхъ квинтетахъ и симфоніяхъ *do* и *sol mineur*. Сталъ ли талантъ Моцарта дѣйствительно падать съ тѣхъ поръ? Этому можно бы повѣрить, если бы *Милосердіе Тита* было послѣднимъ его трудомъ; но такъ какъ этого нѣтъ, то мы должны признать въ кажущемся пониженіи его творческихъ силъ необходимую переходную ступень къ Реквиему. Да, впродолженіе нѣсколькихъ лѣтъ Моцартъ повидимому упалъ, и онъ дѣйствительно быстро склонялся къ могилѣ, но на краю ея онъ долженъ былъ найти точку опоры, которая помогла ему еще при жизни подняться на небеса, какъ второму Іліи.

Мы займемся разборомъ нѣкоторыхъ изъ самыхъ знаменитыхъ инструментальныхъ произведеній, которыя такъ сказать группируются вокругъ Донъ-Жуана, потому что написаны съ нимъ одновременно, и, что еще важнѣе, связаны съ однимъ и тѣмъ же фазисомъ умственной жизни ихъ автора.

Изложивъ, когда шла рѣчь о квартетахъ, посвященныхъ Гайдну, принципы, которые Моцартъ сдѣлалъ неизмѣннымъ основаніемъ своей инструментальной музыки, мы поговоримъ сначала о квинтетахъ, затѣмъ о симфоніяхъ. Такимъ образомъ мы будемъ одновременно слѣдовать и хронологическому порядку, и естественному ходу послѣдствій, вытекающихъ изъ этихъ принциповъ. Между квинтетами, собранными въ изданіи Плейеля, есть четыре, написанные вѣроятно въ ранней молодости автора и никогда поэтому не исполняемые. Затѣмъ есть великолѣпный фортепіанный квартетъ, переложенный на скрипичный квинтетъ самимъ Моцартомъ. Остается пять оригинальныхъ и классическихъ произведеній, которыми мы и займемся.

Такъ какъ по нашей теоріи, строго выведенной изъ моцартовской практики, идеи и характеръ музыкальнаго произведенія должны быть пропорціональны объему средствъ исполненія, то квинтетъ въ этомъ отношеніи долженъ занимать середину между сочиненіемъ для четырехъ голосовъ и сочиненіемъ для шести, которыхъ обыкновенно достаточно для оркестровыхъ произведеній, не считая дополнительныхъ инструментовъ, тѣхъ, которые удваиваютъ главные буквально или съ легкими варіаціями фигуры. Итакъ квинтетъ будетъ болѣе мелодиченъ, болѣе опредѣленно выразителенъ, чѣмъ квартетъ; онъ будетъ болѣе приближаться къ выраженіямъ драматической музыки въ отношеніи интенсивности вызвавшаго его чувства; однако квинтетъ не можетъ облекаться въ формы, характеризующія повѣствованіе и дѣйствіе, или допускать предположеніе программы. Мы уже сказали и еще повторяемъ, что въ противномъ случаѣ чистая музыка, которая должна и можетъ отвѣчать только какому-либо психологическому состоянію, опредѣленному или неопредѣленному, превратится въ оперную музыку, арранжированную для однихъ инструментовъ. Теряя свою независимость, она потеряла бы значительную часть своего достоинства.

Таково, въ общихъ чертахъ, различіе между квинтетами и квартетами Моцарта. Мелодіи первыхъ пріятнѣе, характеръ ихъ положительнѣе, и легче поддается опредѣленію и анализу; пѣніе и пассажи болѣе выразительны и блестящи; въ общемъ, ихъ легче понять чѣмъ шесть шедевровъ, посвященныхъ Гайдну, хотя они написаны въ томъ же стилѣ и съ тѣмъ же искусствомъ контрапунктиста и гармониста. Прибавленіе пятого голоса къ четыремъ, необходимымъ для составленія аккорда, позволяетъ композитору вложить больше мелодической послѣдовательности въ соединеніе періодовъ и болѣе приспособляться къ интересамъ исполненія, соображаясь въ тоже время съ законами многоголоснаго стиля, который, предоставляя свободу каждому голосу, и ставя границы для этой свободы сохраненіе ея для *всѣхъ*, одновременно съ этимъ требуетъ, чтобы партіи по возможности сохранили явственный ходъ и характеръ равенства. Но абсолютная свобода и равенство столь же невозможны въ музыкѣ, какъ и во всемъ другомъ. Какъ бы то ни было, человѣкъ посредственныхъ дарованій никогда не будетъ равенъ генію, а второй альтъ не будетъ равенъ первой скрипкѣ, и если милліонеръ безспорно свободнѣе въ своихъ поступкахъ чѣмъ бѣдный поденщикъ, то и поющая мелодія пользуется болѣе свободой чѣмъ аккомпанирующій ей басъ. Нѣкотораго рода первенство всегда замѣтно даже въ строгой фугѣ, а тѣмъ болѣе въ такихъ произведеніяхъ, гдѣ фугированный стиль соединенъ съ мелодическимъ. Въ квартетахъ Моцарта обыкновенно главную роль играетъ первая скрипка; въ квинтетахъ она раздѣляетъ съ первымъ альтомъ это господство, часто оспариваемое и прерываемое, какъ главенство надъ республикой. По той же причинѣ, по которой части квинтетовъ, обработанныя въ мелодическомъ стилѣ, содержатъ болѣе пѣнія чѣмъ квартеты, тѣ изъ нихъ, которыя были подвергнуты контрапунктическому анализу, представляютъ болѣе сильныя и разнообразныя комбинаціи. Начнемъ обзоръ подробностей съ квинтета *do*. Если такое начало не будетъ согласно съ изданіемъ Плейеля, въ которомъ произведенія слѣдуютъ неизвѣстно въ какомъ порядкѣ, независимо отъ хронологіи или даже противоположномъ ей, то по крайней мѣрѣ оно будетъ согласно съ собственноручнымъ каталогомъ Моцарта, и что еще важнѣе — съ гаммой.

Тема этого великолѣпнаго сочиненія представляетъ діалогъ. Віолончель открываетъ бесѣду отдѣльной фигурой, въ короткихъ нотахъ, на интервалахъ трезвучія. Въ первой скрипкѣ является короткій отвѣтъ, мелодичный и страстный. Этотъ разговоръ, проходя черезъ другія тональности, прерывается и возобновляется постоянно съ различными модуляціями. Словно великая мысль внезапно овладѣваетъ геніемъ; новый міръ вырастаетъ изъ пустыннаго океана въ мысляхъ Колумба, или сюжетъ Донъ-Жуана весь развертывается передъ Моцартомъ во время вдохновеннаго бѣнія. Геній трепещетъ при многократныхъ призывахъ его судьбы. Другія заботы стремятся привлечь его, другія фигуры, царствующія въ отсутствіе темы, стараются окружить и запутать его въ лабиринтъ своихъ извилистыхъ восьмыхъ; очаровательныя напѣвы раскрываютъ передъ нимъ прелесть мирнаго наслажденія жизнью; мимолетныя усложненія гармоніи ставятъ ему разные затрудненія. Напрасныя усилія! Великая мысль преодолеваетъ всѣ препятствія; она постоянно возвращается и блистаетъ передъ глазами генія, какъ ослѣпительное свѣтило славы и безсмертія. Такова первая половина *Allegro*. Въ началѣ второй положеніе дѣлъ мѣняется. Возвращаясь къ мотиву, віолончель вступаетъ на диссонансахъ; отвѣты какъ бы отмѣчены колебаніемъ и сомнѣніемъ. Другія партіи, сначала только аккомпанировавшія главную мысль, пріобрѣтаютъ силу и окраску; онѣ возмущаются, такъ что фразы первой скрипки превращаются въ жалобу и наконецъ совсѣмъ замираютъ. Тогда, по исчезновеніи мотива, противоположныя вліянія, фигуры связанныхъ восьмыхъ возобновляютъ свой натискъ, уже не нѣжныя и ласковыя, не дружныя и согласныя, но разрозненныя, безпорядочныя, раздраженныя, свистящія на разные лады, подобно легіону разсерженныхъ змѣй. Партіи, постепенно освобождаясь отъ анархическаго ига, борются противъ захватывающей фигуры, съ многочисленными синкопами и задержаніями; по единства и ансамбля нѣтъ у защиты, какъ и у атаки. Одинъ говоритъ *ré* на сильное время, другой *mi bémol* на слабое, третій начинаетъ *sol*, на которое четвертый отвѣчаетъ имитацией въ минорную секунду, и такъ далѣе. Происходитъ страшный хаосъ, то-есть великолѣпное броженіе гармоніи. Принятая нами аналогія весьма естественно придаетъ смыслъ этому дивному труду. Хаосъ изображаетъ громадныя трудности, которыхъ геній не замѣчалъ въ экстазѣ перваго замысла; тысячу затрудненій, минутное,

но страшное отчаяніе, наконецъ недовѣріе къ своимъ силамъ, настоящая величина которыхъ узнается только тогда, когда онѣ будутъ подвергнуты испытанію. *Es wächst der Mensch mit seinen grösseren Zwecken*, сказалъ Шиллеръ. Вскорѣ умственный туманъ, въ которомъ тонуть нѣсколько смѣлые проекты людей, не имѣющихъ въ самихъ себѣ зародыша того возрастанія, о которомъ говоритъ поэтъ, разсѣвается передъ пламеннымъ окомъ генія. Геній снова дѣлается самимъ собой; онъ снова приходитъ къ ясному самосознанію; затмившаяся тема снова появляется въ прежнемъ блескѣ; стихи, недавно враждебныя, соединяются для прославленія великаго торжества души. Въ ликованіи нѣтъ ничего шумнаго, потому что оно есть внутреннее, сосредоточенное и тѣмъ болѣе глубокое. Будущее неизмѣнно принадлежитъ великому человѣку. Онъ это знаетъ и съ наслажденіемъ успокоивается въ своей увѣренности.

Другія части квинтета, не будучи на нашъ взглядъ равными *Allegro* по красотѣ идей или по мелодическому замыслу, отличаются однако тѣмъ же совершенствомъ труда и воспроизводятъ съ отѣнками, свойственными каждому темпу, общій характеръ произведенія — какое-то созерцательное спокойствіе и тихую, возвышенную радость, причина которой скорѣе заключается въ разумѣ чѣмъ въ сердцѣ. Это выраженіе разумности особенно ясно въ менуэтѣ, составленномъ изъ двухъ фигуръ; одна изъ нихъ, строгая и формальная, похожа на аргументъ, другая же, короткая и нерѣшительная — на возраженіе. Тріо, написанное въ тонѣ кварты *fa majeur*, болѣе сложное чѣмъ менуэтъ, представляетъ діалогъ, состоящій изъ вопросовъ и отвѣтовъ, короткихъ и какъ бы отрубленныхъ. Здѣсь происходитъ объясненіе, а не споръ; въ сущности, кажется, собесѣдники одного мнѣнія. Эта вещь оригинальна и пріятна.

Въ *Andante, fa majeur*, ³/₄, поэзія преобладаетъ надъ логикой; сентиментальное размышленіе, не имѣющее однако въ себѣ ничего страстнаго, заступаетъ мѣсто спора. Выдержанное соревнованіе скрипки съ альтомъ опредѣляетъ мелодическія очертанія *Andante* и составляетъ главную его прелесть. Буквальные повторенія однихъ и тѣхъ же фразъ, перестановки, обмѣны фигурами, полныя и сокращенныя имитациі, пассажи, слѣдующіе одинъ за другимъ или соединенные по правиламъ каноническаго контрапункта такъ, чтобы оканчиваться двойной трелью — все пускается въ ходъ обоими противниками для одержанія побѣды, и они такъ хорошо достигаютъ этого, что побѣда, не рѣшенная на бумагѣ, въ дѣйствительности остается за наиболѣе искуснымъ изъ исполнителей.

Послѣднее *Allegro* квинтета *do*, какъ и послѣднія части нѣкоторыхъ другихъ квартетовъ и квинтетовъ Моцарта, оказывается самой слабой частью въ отношеніи идей. Эта относительная слабость вознаграждается отѣнной тонкостью тематическаго анализа. Финаль этотъ походитъ на разговоры о погодѣ, которые, между умными и образованными людьми, Богъ вѣсть какими переходами, приводятъ къ остроумнымъ выводамъ, къ обмѣну и комбинаціи мыслей, выраженныхъ шутливымъ тономъ, но новыхъ, оригинальныхъ и часто очень глубокихъ. Я сейчасъ сдѣлаю одно сообщеніе, весьма важное для господъ любителей — скрипачей, альтистовъ и виолончелистовъ. Сравнивая отдѣльныя части квинтета (парижское изданіе) съ его партитурой, изданной въ Оффенбахѣ, я нашелъ въ послѣднемъ изданіи громадную разницу противъ перваго, въ 140 лишніхъ тактовъ. Скрипичные пассажи, цѣлыя фразы исчезли въ чудовищныхъ купюрахъ парижскаго издателя и ни что не позволяетъ намъ допустить, что онѣ были сдѣланы или указаны самимъ Моцартомъ. Правда, что этотъ нумеръ довольно длиненъ; но при исполненіи его съ нашими друзьями по партитурѣ, мы единогласно нашли его болѣе интереснымъ въ такомъ видѣ, чѣмъ въ сокращенномъ.

Квинтетъ *sol mineur*, появившійся на свѣтъ почти одновременно съ квинтетомъ *do*, могъ бы служить доказательствомъ того, что близнецы не всегда бываютъ похожи другъ на друга. Этотъ квинтетъ представляетъ крошечную драму съ изложеніемъ, перипетіями и счастливой развязкой, но безъ событій; мѣстомъ дѣйствія служитъ человѣческая душа, а самое дѣйствіе представляетъ рядъ психологическихъ состояній, происходящихъ другъ отъ друга и другъ друга поясняющихъ. Какъ бы ни было велико удовольствіе, которое доставляетъ въ исполненіи этотъ шедевръ дилеттантамъ, его нужно еще изучать въ чтеніи, чтобы присоединить умственное наслажденіе къ пріятнымъ сердечнымъ волненіямъ. Только чтеніе даетъ ясное и наглядное понятіе объ этомъ чудѣ

творчества, которое вызывает слезы благоговѣнія своей контрапунктической ученостью, утонченными сѣтями канона и фуги, во всѣхъ интервалахъ. Изложенная скрипкой и повторенная съ нѣкоторыми измѣненіями альтомъ, тема перваго *Allegro* ясно для всякаго говорить о любви, которая подъ вліяніемъ сожалѣній и разлуки обратилась въ неизлѣчимый душевный недугъ. Эта тема, хотя и выступаетъ первою, не составляетъ однако единственной главной мысли первой части. Другая, еще болѣе опредѣленная тема, начинается на 31-мъ тактѣ; она развивается въ многочисленные періоды; выраженіе ея, меланхолическое и страстное, въ нѣкоторыхъ фразахъ становится жесткимъ и рѣзкимъ. Это происходитъ отъ характернаго частаго употребленія мажорной ноты, одновременно какъ мелодическаго интервала и какъ гармоніи. Мало-по-малу облако печали разрывается; модуляція переходитъ въ мажоръ соответственной тоники; второстепенныя идеи, взятая изъ поющей темы, облегчаютъ душу какъ лучъ надежды; фигуры скрипокъ слышатся восьмыми, соединенными по двѣ; имъ аккомпанируютъ отрывки первой темы, раздѣленные между второй скрипкой и виолончелью. Возрастающее свѣтлое настроеніе духа приводитъ другой пассажъ въ шестнадцатыхъ, и тогда виолончель овладѣваетъ предыдущей фигурой между тѣмъ какъ альтъ заступаетъ ея мѣсто въ оставленной ею фигурѣ. Вы видите, какъ даже въ тѣхъ мѣстахъ, которыя ближе всего подходятъ къ концертной музыкѣ, Моцартъ всегда умѣетъ поддерживать единство, выполняя условія многоголоснаго стиля, одновременно совмѣщающаго различные рисунки. Однако безпричинная радость, явившаяся по какой-то душевной случайности, не можетъ придти ни къ какому заключенію. Она ведетъ только къ сомнѣнію, къ ряду вопросительныхъ фразъ и первая часть *Allegro* заканчивается остановкой на аккордѣ *si, la bémol, fa, ré*. Начинается вторая часть. Отрывокъ первоначальной темы снова появляется въ виолончели, въ неожиданномъ тонѣ; онъ звучитъ призывомъ. Новыя фигуры всплываютъ въ верхнихъ партіяхъ; гармонія смутна, тональность неопредѣленна; начинается чудесный анализъ поющей темы. Кто, кромѣ Моцарта, могъ бы сложить это пѣніе, столь мелодичное, столь выразительное, столь страстное во всѣхъ родахъ имитацин, измѣненій, гармоническихъ разложеній и сложений, дѣлающихъ его еще болѣе выразительнымъ и страстнымъ; кто могъ бы болѣе пѣжною и привлекательною градаціей эффектовъ перейти къ мелодической простотѣ начала, т. е. къ первой темѣ, изложенной въ ея первоначальномъ видѣ. Заключеніе *Allegro* представляетъ родъ мечтательной coda, гдѣ отрывки поющей темы вырождаются въ воспоминанія, распыляются въ эхо и замираютъ въ пространствѣ. Исполнители опускаютъ смычки, смотря другъ на друга, и этотъ непередаваемый словами взглядъ выражаетъ ихъ мнѣніе о квинтетѣ.

Меланхолія доходитъ до отчаянія въ менуэтѣ. Вслѣдъ за сухой и острой болью, раздражительными и отрывочными аккордами наступаетъ умирительная модуляція въ *ré mineur*, облегчающая какъ слезы. Покоряясь одной изъ тѣхъ вдохновенныхъ мыслей, которымъ гении такъ часто обязаны своимъ успѣхамъ, минорная жалобная фраза, заключающая менуэтъ и повторяемая второй скрипкой послѣ первой съ усиленной горечью, при переходѣ въ мажорный тонъ дѣлается темой тріо, утѣшительной пѣсней, психологической реакціей, вызванной крайней степенью страданій. Во второй части тріо эта пѣснь разработана въ видѣ темы и превосходно развита. Частыя каденціи, задержанныя и усложненные синкопами фигуры, придаютъ этому развитію легкій отбѣнокъ церковной музыки.

Adagio, 4/4, mi bémol majeur, con sordini. Черезъ это сочиненіе проходитъ высокая религіозная мысль, не достигая однако въ немъ преобладанія. Душа, измученная и ослабленная скорбью, не можетъ выдержать высокаго полета, отмѣчающаго начальныя фразы. Послѣ четырехъ тактовъ мужество падаетъ; молитва покидаетъ душу; она остается одна, истомленная, удрученная отчаяніемъ и множествомъ роковыхъ сомнѣній, задавая себѣ болѣзненные вопросы, на которые опять отвѣчаетъ сомнѣніе. Это приводитъ естественно новый и болѣе глубокий порывъ отчаянія. Скрипка начинаетъ горестное пѣніе; второй альтъ подобно человѣку, томящемуся въ агоніи, стонетъ на своей нижней струнѣ, и теряется въ самыхъ мрачныхъ тональностяхъ, среди другихъ горькихъ жалобъ, вызванныхъ имъ. До сихъ поръ все хорошо, все великолѣпно. Но такъ же ли хорошо то, что наступаетъ затѣмъ? смѣемъ думать, что нѣтъ. Граціозная и почти шаловливая фигурка, начинающаяся на 26 тактѣ, какъ намъ кажется, не имѣетъ никакой психологической связи

ни со страшными сѣтованіями, предшествовавшими ей, ни съ релігіозной темой нумера. Если бы мысль наложить грубую руку на образцовое произведеніе Моцарта не пугала насъ какъ святотатство, мы перешли бы послѣ 25-го такта къ 36-му, содержащему возобновленіе темы и посоветовали бы аналогичное сокращеніе во второй части *Adagio*. Ошибки вообще, и ошибки этого рода въ особенности, такъ рѣдки въ классической музыкѣ Моцарта, что критика, уставши постоянно хвалить и удивляться, радуется наконецъ найти въ ней то, что казалось бы для нея немислимо.

Счастіе никогда не приходитъ одно, говоритъ пословица; а такъ какъ мы ужъ начали порицать, то укажемъ и на другую погрѣшность Моцарта, заключающую впрочемъ въ себѣ только 38 тактовъ, погрѣшность, въ которую онъ впалъ только однажды и которою гордились бы всѣ наши современные композиторы. Послѣ *Adagio, mi bémol* идетъ другое *Adagio, sol mineur*, $\frac{3}{4}$, написанное въ стилѣ, отнюдь не свойственномъ *разработанному* квартету или квинтету. Это прекрасная элегическая каватина, которую поетъ первая скрипка, безъ раздѣленія фразъ и фигуръ, и которая просто аккомпанируется какъ оперная арія. Слѣдовательно, здѣсь мы видимъ вторженіе въ область драматической музыки. Впрочемъ это *Adagio* служитъ только интродукціей къ финальному *Allegro, sol mineur*, $\frac{6}{8}$.

Счастливыя перевероты произошли въ состояніи души, страданія которой композиторъ рассказалъ намъ. Есть ли это пророчество сердца, безошибочное предчувствіе радостной вѣсти, или самая вѣсть, надежда или дѣйствительность — мы не знаемъ; но любовное упоеніе мотива, одушевленные пассажи въ соединеніи съ нѣжною игривостью фигуръ, стоящихъ на ряду съ главной мыслью, постоянныя повторенія темы, которую не надоѣстъ слушать — все говоритъ о свиданіи, о счастіи! Передъ вами разговоръ, состоящій изъ односложныхъ восклицаній и междометій, изъ повторяемыхъ безъ конца словъ; каждый слушатель долженъ узнать въ немъ нарѣчіе, на которомъ онъ говорилъ самъ, краснорѣчивое нарѣчіе любви. Голубка моя! радость моя! жизнь моя! душа моя! сказали бы мы и повторили бы двадцать разъ, если бы нужно было перевести мотивъ на нашъ языкъ; потому что таковы у насъ освященные обычаемъ термины, употребляемые въ такихъ случаяхъ отдѣльными лицами всѣхъ классовъ. Сколько прекрасно выраженного удовольствія и изящной нѣжности заключается въ этой музыкѣ! Однако ни то, ни другое не исключаютъ учености. Лепетъ, прелестный и нѣжный въ мелодіи, проходитъ черезъ строгій искусъ контрапункта и выходитъ изъ него еще прелестнѣе и нѣжнѣе¹³⁵.

Постоянно слѣдуя хронологическому порядку, мы переходимъ къ квинтету *ré majeur*, въ общемъ можетъ быть самому лучшему изъ квинтетовъ Моцарта. Онъ написанъ въ концѣ 90-го года. Выборъ тона указываетъ уже на сочиненіе, совсѣмъ не сходное съ только что разсмотрѣнными нами. *Ré majeur* есть тонъ веселый, свѣтлый, блестящій, хорошо подходящій для выраженія героизма и всѣхъ живыхъ и игривыхъ чувствъ. Это также классическій тонъ для военной музыки. Однако въ нашемъ квинтетѣ нѣтъ ничего воинственного. Онъ начинается довольно таинственнымъ *Larghetto* $\frac{3}{4}$, въ которомъ виолончель, подвигаясь неувѣренной мелодіей, какъ бы идетъ ощупью. Ведетъ ли насъ композиторъ въ пещеру Трофонія, или хочетъ заставить принять масонство? Вовсе нѣтъ, онъ готовитъ намъ сюрпризъ совсѣмъ другаго рода. По извилинамъ темнаго корридора вы сами собой приходите въ прибранное, освѣщенное, благоухающее и удобное помѣщеніе, какимъ могла бы быть гостиная страны Эльдорадо. *Allegro*, $\frac{4}{4}$ есть музыка веселой, остроумной и занимательной бесѣды. Въ немъ множество мыслей и всѣ такъ удачны, такъ хорошо развиты, каждая отдѣльно и всѣ вмѣстѣ, что становится довольно трудно отличать главныя отъ второстепенныхъ. Сначала чувствуешь себя отлично, войдя въ это *Allegro* съ какой бы то ни было стороны. Скрипка-ли вы, виолончель или альтъ, вы тотчасъ же принимаете участіе въ разговорѣ. Говорить позволено обо всемъ, и вамъ не только предоставляютъ говорить, но и одобряютъ ваши слова, благосклонно комментируютъ ихъ, повторяютъ, какъ будто ихъ произнесъ одинъ изъ греческихъ мудрецовъ; это происходитъ отъ того, что вы на самомъ дѣлѣ постоянно хорошо

¹³⁵ Авторъ квинтета *sol mineur* былъ лишенъ великой радости услышать его въ исполненіи нашего Алексѣя Львова, самаго совершеннаго изъ мнѣ извѣстныхъ скрипачей камерной музыки и особенно моцартовской.

говорите. Здѣсь не увертываются отъ остроумнаго слова при помощи той искусственной разсѣянности, которая позволяетъ дѣлать видъ, что мы его не разслыхали, тогда какъ мы его отлично поняли; сердечныя слова не встрѣчаютъ насмѣшливой улыбки надутой, сухой и завистливой посредственности. Напротивъ, мѣткія слова порхаютъ, передаваемые изъ устъ въ уста; сердечныя фразы всѣми повторяются съ волненіемъ и симпатіей. О чудное общество! Однако полного равенства нѣтъ въ квинтетѣ, какъ не бываетъ и въ обществѣ. Первая скрипка, которой принадлежитъ инициатива предметовъ разговора, получаетъ слово чаще другихъ; это право вездѣ и всегда принадлежитъ самому умному и краснорѣчивому изъ собесѣдниковъ. Вторая скрипка слишкомъ хорошо расположена къ первой, чтобы оспаривать ея превосходство, которое она, напротивъ, всѣми средствами старается выдвинуть. Первый альтъ не совсѣмъ таковъ. У него есть также претензіи на первенство, и онъ немного спорщикъ по природѣ, какъ мы увидимъ далѣе. Віолончель, подобно президенту палаты, кажется наблюдаетъ, чтобы разговоръ не слишкомъ отклонялся отъ даннаго вопроса и этотъ полезный авторитетъ принадлежитъ ей по праву, потому что басъ во всѣ времена былъ самымъ лучшимъ гармоническимъ логикомъ. Наконецъ второй альтъ похожъ на тѣхъ умныхъ людей, которые обыкновенно говорятъ мало, но съ удивительнымъ терпѣніемъ ждутъ и съ удивительной ловкостью пользуются случаемъ вставить эффектное словцо. Даже райскія бесѣды наконецъ изсякли бы, если бы всѣ постоянно были согласны. Въ началѣ второй части скрипка пытается представить тему въ *fa majeur*, но этотъ новый взглядъ на предметъ не встрѣчаетъ уже общаго одобренія; на него отвѣчаютъ шумомъ. Раздражительная по природѣ, какъ обыкновенно бываютъ говоруны, скрипка выказываетъ свое неудовольствіе съ нелюбезной ѣдкостью, на что является живое возраженіе въ пассажѣ тріолями. Споръ не имѣетъ серьезныхъ послѣдствій. Вызвавшій его, признавъ свою вину, вскорѣ передаетъ мотивъ согласно требованію, то есть въ *ré*, послѣ чего новому дружескому обсужденію, но болѣе глубокому и ученому, подвергаются предметы, о которыхъ говорилось въ первой половинѣ *Allegro*. Кажется собесѣдники говорятъ очень дружно; они поговорили бы еще, но фермата приказываетъ имъ замолчать. Снова появляется таинственное начальное *Larghetto* и ведетъ насъ по извилинамъ, нѣсколько отличнымъ отъ тѣхъ, но которыми мы пришли, въ это мѣсто удовольствія. Потомъ, внезапное возвращеніе къ мотиву и темпу *Allegro* образуетъ восьмитактное смѣлое, шумное и совсѣмъ неожиданное заключеніе.

Adagio, sol majeur, 3/4 — одно изъ самыхъ высокихъ, написанныхъ Моцартомъ; по истинѣ райская музыка (мы не находимъ для нея иного эпитета) выражаетъ спокойное и блаженное состояніе, къ которому примѣшиваются воспоминанія о нѣкогда страстной привязанности, запечатлѣнной обильными слезами. Въ такомъ состояніи даже и сама меланхолія дѣлается приправою счастья, и пѣніе скрипки, сложившееся въ духѣ нѣжныхъ воспоминаній, разрѣшается каденціей, полной восторга. То, что было дѣйствительностью теперь кажется сномъ, а сны прошлаго стали теперь невыразимыми истинами. Если бы словесная поэзія захотѣла создать нѣчто аналогичное въ своей сферѣ, она должна была бы поочередно придерживаться двухъ настроеній: элегическаго, которое служило бы отголоскомъ истекшаго существованія, и настроеніе созерцательнаго экстаза, выражающаго настоящее состояніе. Музыка могла сдѣлать больше: соединить эти два настроенія, одновременно выражая сердечное волненіе и высокую ясность мысли. Она это и сдѣлала. Пока божественное пѣніе скрипки высказывается длинными фразами, полными чувства, фигуры віолончели, раздѣленныя шестнадцатыми паузами, распределенныя на группы маленькихъ нотъ на трехъ частяхъ такта, продолжаютъ отдаваться возвышеннымъ размышленіямъ, начавшимся вмѣстѣ съ *Adagio*. Эта замѣчательная фигура, установленная съ 17-го такта, порученная послѣдовательно віолончели, первой скрипкѣ и альту, еще паритъ надъ заключеніемъ, но уже безъ элегическаго пѣнія, съ которымъ она звучала прежде. Здѣсь ей противопоставляются только двѣ цѣлыя ноты: простое *fa* и *mi*, которыя, поочередно и съ восхитительной сладостью всплывая въ высочайшемъ регистрѣ крайнихъ голосовъ, наклоняютъ модуляцію къ тону кварты, гдѣ она остается только одинъ моментъ, чтобы мягкимъ паденіемъ опуститься на тонику. Эта часть кончается, или скорѣе разсѣвается, подобно, волшебному сну.

Menuetto allegretto, ré majeur, 3/4 представляетъ другое чудо. Если мы увидимъ или

услышимъ отдѣльно партію первой скрипки менуэта, то намъ покажется, что это сочиненіе чисто мелодическое. Сочетаніе періодовъ представляетъ здѣсь ясный и полный музыкальный смыслъ; всѣ аккорды какъ будто уже подразумѣваются въ самой мелодіи; нѣтъ ни одной нерѣшительной ноты, ни одного пробѣла, который позволялъ бы подозрѣвать равноправное участіе другаго инструмента; наконецъ, эти отдѣльныя линіи полныя огня, живости, граціи и изящества, возвращеніе къ темѣ послѣ ряда пассажей, заставляющихъ насъ предчувствовать это возвращеніе и желать его и блескъ заключительной фигуры приближаются къ концертной музыкѣ. А между тѣмъ, когда партія, будучи выдѣлена, представляетъ эти отличительныя черты, она обыкновенно исключаетъ контрапунктическій стиль съ его сложными рисунками; если же композиторъ противопоставитъ ей въ аккомпаниментѣ замѣтныхъ соперниковъ, то это обыкновенно дѣлается излишкомъ и портитъ *соло*. Многія современныя произведенія могли бы служить доказательствомъ этому. Мы сказали, чѣмъ кажется менуэтъ скрипачу, видящему и играющему отдѣльную его партію; посмотримъ теперь по партитурѣ, что онъ есть на самомъ дѣлѣ. Когда скрипка, изложивъ тему въ первой части нумера, переходитъ во второй къ слѣдующимъ затѣмъ мелодическимъ фигурамъ, віолончель повторяетъ тему, на половину въ минорномъ тонѣ, на своемъ мужественномъ и вѣскомъ языкѣ; первый альтъ подражаетъ, въ октаву, фигурѣ первой скрипки; двѣ остальныя партіи поочередно контрапунктируютъ эту же фигуру, сообразно съ ходомъ имитации. Это уже довольно запутано, но подождемъ возвращенія темы къ корифею и тогда мы увидимъ, какъ альтъ почти тотчасъ же овладѣваетъ ею и оспариваетъ ее, нота за нотой, на разстояніи четвертной паузы, съ буквально обратнымъ ритмическимъ акцентомъ, какъ бы говоря скрипкѣ: ты идешь совсѣмъ не туда, вотъ какъ нужно. Послѣ ферматы вторая скрипка вступаетъ за товарища; другія становятся на сторону алта и менуэтъ дѣлается настоящимъ двухголоснымъ канономъ. Очевидно, что въ спорѣ ошибаются низкія партіи; но самъ Моцартъ не ошибся: онъ не испортилъ своей мелодіи ученостью. Менуэтъ, обработанный простымъ контрапунктомъ, былъ бы очень милой вещицей; въ настоящемъ же своемъ видѣ онъ восхищаетъ и изумляетъ васъ. Не побоимся повторить уже разъ сказанное нами. Моцартъ, принадлежавшій одновременно къ старому и новому поколѣнію, будучи глубокимъ математикомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ великимъ поэтомъ, работалъ такимъ образомъ, что самое сложное произведеніе рождалось у него однимъ приливомъ вдохновенія, которое, охвативъ всѣ подробности сочиненія, выводило его на свѣтъ цѣльнымъ какъ выходитъ птенецъ изъ яйца, или употребляя болѣе высокое сравненіе, какъ Минерва въ полномъ вооруженіи вышла изъ головы Юпитера. Поэтому въ его сочиненіяхъ поэзія всегда согласна съ математикой и ясность стиля равняется его глубинѣ. И такъ, середины нѣтъ: или употребленіе контрапунктическихъ формъ значительно увеличиваетъ цѣну произведеній общедоступной музыки, или оно лишаетъ ихъ даже того достоинства, которое они имѣли бы при большей простотѣ и при меньшихъ претензіяхъ на ученость, всегда по нашему мнѣнію напрасной, когда она дается съ трудомъ. — Моцартъ, когда писалъ *trio* менуэта, вѣроятно думалъ о дамахъ. Ихъ дѣйствительно стоитъ пожалѣть во время нашихъ квартетныхъ и квинтетныхъ вечеровъ и обѣдовъ *à l'anglaise*. Но намъ почти всегда приходилось видѣть, какъ онѣ прерывали свою болтовню шопотомъ, чтобы послушать упомянутое *trio*, россійскій стиль, легкая грація и концертная бравурность котораго составляютъ такую пріятную противоположность съ пламенной выразительностью и увлекательнымъ огнемъ менуэта.

Finale, allegro, ré majeur, 6/8, представляетъ четвертое и послѣднее чудо нашего квинтета. Когда аналогіи чистой музыки приходятъ въ соприкосновеніе съ предметами вещественнаго міра, эти предметы не должны быть очерчены реально и осязательно, но въ видѣ идеи, образа, мечты или воспоминанія, стремящагося наполнить душу и придающаго психологической картинѣ свой особенный колоритъ, по которому чувствуется или узнается матеріальная аналогія. Приводимое мною различіе повидимому не болѣе какъ пустая и непонятная тонкость, но на дѣлѣ оно оказывается важнымъ и ощутительнымъ. Я хочу сказать, что когда музыка безъ текста стремится изобразить предметы такъ, чтобы мы ихъ видѣли какъ-бы передъ собой, то она неизбѣжно впадаетъ въ театральнѣйшій тонъ и захватываетъ область лирической драмы. Когда же музыкантъ, выбирая менѣе прямые, менѣе положительныя и живописныя выраженія, старается скорѣе вызвать *идею* предмета, чѣмъ представить его передъ нами то онъ можетъ достигнуть этого согласно данному

нами опредѣленію въ предѣлахъ чистой композиціи не прибѣгая къ формамъ драматической музыки, которая соотвѣтствуетъ дѣйствию, внѣшнему движенію и дѣйствительному присутствію предметовъ. Примѣры помогутъ мнѣ разъяснить мою мысль. Возьмемъ *Scherzo* пасторальной симфоніи Бетховена: *Lustiges Beisammensein der Landleute* — веселое собраніе крестьянъ. Оно до такой степени ясно изображаетъ именно собраніе крестьянъ, что съ подходящимъ текстомъ эта часть симфоніи стала бы силлабическимъ хоромъ, вполне пригоднымъ для пѣнія, даже безъ матѣйшей перемѣны. Теперь посмотримъ финалъ нашего квинтета; правда, онъ не имѣетъ программы, но въ аналогичности его съ упомянутымъ *скерцо* трудно ошибиться. Всякій скажетъ, что финалъ квинтета представляетъ деревенскій праздникъ, веселое собраніе крестьянъ, какъ въ пасторальной симфоніи. Различіе состоитъ лишь въ томъ, что эклога Бетховена выражена въ дѣйствіи, а эклога Моцарта въ идеѣ; благодаря этому, въ послѣдней пѣть ни одной фразы, годной для вокальнаго пѣнія, и стиль нумера остается вполне чуждымъ театральной музыкѣ. Тѣмъ не менѣе эклога Моцарта гораздо полнѣе Бетховенской. Воображеніе, уносясь въ деревенскія сцены, проводитъ ихъ передъ мысленными очами въ разнообразныхъ видахъ, явственно раздѣляющихся на три картины или отдѣла. *Картина первая*: наивная и граціозная тема, сельскій балъ, на которомъ пляшутъ хороводы подъ звуки волынки, однообразное сопѣніе которой вы слышите (педаль віолончели); веселыя рѣчи пастуховъ, привѣтливыя рѣчи пастушекъ; воскреснымъ удовольствіямъ предаются отъ всей души. *Вторая картина*: веселье все растетъ, какъ вдругъ первая скрипка задумала одна спѣть нѣсенку. Въ подобныхъ случаяхъ всѣмъ хочется затянуть ее хоромъ; но повидимому не всѣ хорошо знаютъ нѣсенку, или голоса этихъ людей не совсѣмъ дружны. Словомъ, послѣ нѣсколькихъ неудачныхъ попытокъ это намѣреніе оставляется въ сторонѣ. Вы угадываете, что деревенскій куплетъ является темой фуги, а неудавшійся хоръ пятиголосной фугой, которая ведется съ схоластической правильностью. О Моцартъ, дивный педантъ! Фуга заканчивается рядомъ восхитительныхъ аккордовъ. *Третья картина*: займемся теперь чѣмъ-нибудь другимъ, будемъ рассказывать другъ другу сказки. Наступаетъ общая пауза: ухо ждетъ *mi majeur*, обѣщанное намъ его доминантой. Но четыре нижнія партіи спускаются на *do* и начинаютъ простой аккомпаниментъ; первая скрипка начинаетъ рассказъ. Ея мелодическій приступъ оканчивается; она хочетъ продолжать, поощряемая общимъ вниманіемъ, какъ вдругъ сосѣдь ея съ лѣвой стороны останавливаетъ ее на какомъ-то мѣстѣ разказа. Выходитъ разноголосица, въ которую вмѣшивается альтъ подъ предлогомъ соглашенія мнѣній. Вы оба не знаете этой исторіи, я вамъ ее расскажу; всѣ слушаютъ альтъ, какъ слушали скрипку, онъ же совершенно мѣняетъ всѣ обстоятельства разказа. Ты самъ, любезный, не знаешь, что говоришь, насмѣшливо кричитъ скрипка. Тотъ продолжаетъ свое повѣствованіе; его опровергаютъ рѣшительнѣе, онъ возражаетъ, съ нимъ не соглашаются; модуляція все болѣе и болѣе помрачается, такъ что альтъ, вмѣсто того чтобы примирить маловажное несогласіе, самъ вдается въ ожесточенный споръ. Это часто случается съ посредниками. До сихъ поръ віолончель не принимала никакого участія въ распри; она покойно дремала на своемъ баскѣ; но теперь нѣсколько короткихъ нотъ выказываютъ неудовольствіе, которое ей причиняетъ безпорядокъ; потомъ она теряетъ терпѣніе, и какъ всѣ флегматичные люди, когда выйдутъ изъ себя оказываются самыми горячими, віолончель, схватываетъ безъ приготовленій мотивъ, въ *sol majeur*, похожій на одно изъ тѣхъ энергическихъ восклицаній, которыя обозначаются только начальными буквами. Въ эту минуту дѣло становится серьезнымъ. Вы знаете, что рѣчи баса гораздо важнѣе болтовни альтъ. Віолончель тотчасъ же приказываетъ прекратить смѣшной и мелочной споръ, вызванный альтомъ изъ пустяковъ, и этимъ превращаетъ частное несогласіе въ общую ссору, а слова — въ насильственные поступки. Всѣ члены общества схватываютъ брошенный мотивъ, подобно яблоку раздора. Если мотивъ разламывается, его переворачиваютъ и дерутся имъ еще сильнѣе; удары такъ и сыплются; безпорядокъ и смятеніе ужасны. Наконецъ, когда всѣ пакричались досыта, виновникъ спора, стыдясь своей горячности, рѣшаетъ, что пора прекратить раздоры. Убѣждать людей вышедшихъ изъ себя было бы безуміемъ. Въ такихъ случаяхъ сильная рука, способная пригвоздить васъ къ стѣнѣ, обладаетъ самыми лучшими аргументами. Віолончель и употребляетъ эту могущественную логику: она беретъ низкое *la* и держитъ его восемь тактовъ, пока другіе еще стараются изъ всѣхъ силъ достать другъ друга чтобы драться, но подавленные,

задыхаюціся падъ тяжестію ноты, которая связываетъ ихъ волю, они нехотя протягиваютъ руки въ знакъ примиренія. Мало-по-малу всѣ возвращаются къ хорошему настроенію, къ согласію, веселости, танцамъ, т.е. къ мелодической начальной темѣ. Въ третьемъ отрывкѣ фуги композиторъ соединилъ истинно по моцартовски всѣ воспоминанія о сельскомъ праздникѣ, сочетавъ главныя мысли нумера. Мы слышимъ одновременно мелодическую или насторальную тему, тему пѣсенки и тему ссоры, и еще двѣ другія; онѣ раздѣляются и обмѣниваются между партіями рядомъ имитацій въ квинту. Это дѣйствительно любопытно посмотрѣть. Затѣмъ, возраженія скрипки и альты возвращаются, но уже заключаются мирно двойной трелью на каденціи. Нумеръ оканчивается тономъ шумной веселости, сообразно воскресному настроенію общества. Крестьяне бросаютъ шляпы на воздухъ и уходятъ съ радостными возгласами. Мой анализъ оказался нѣсколько длиннымъ, потому что я дѣлалъ его съ такою же точностью, какъ если бы мнѣ пришлось переводить текстъ, не представляющій никакой неясности или двусмысленности. Я прошу читателя свѣрить мое толкованіе съ подлинникомъ.

Послѣдній по времени квинтетъ Моцарта есть *mi bémol majeur, Allegro di molto*, $6/8$. Онъ былъ написанъ въ 91 году. Онъ отлично разработанъ, но не имѣетъ въ себѣ такихъ прекрасныхъ мыслей, какъ предыдущія произведенія, что позволяетъ намъ обойти его молчаніемъ.

Остается квинтетъ *do mineur*, время появленія котораго я могу опредѣлить только отрицательно, сказавъ, что онъ написанъ раньше 84 года, потому что онъ не значится въ тематическомъ каталогѣ. Однако парижское изданіе ставитъ его въ отдѣлѣ *извѣстныхъ*. Онъ не только извѣстенъ всѣмъ любителямъ, но даже обыкновенно предпочитается своимъ младшимъ братьямъ, какъ въ этомъ много разъ я могъ убѣдиться въ продолженіе моей долгой карьеры дилеттанта-исполнителя и слушателя. Это замѣчаніе здѣсь очень важно. Квинтетъ *do mineur* предшествуетъ классической эпохѣ Моцарта; онъ написанъ раньше квартетовъ, посвященныхъ Гайдну, и изученіе партитуры вполне подтверждаетъ предполагаемую эпоху его происхожденія. Въ немъ нѣтъ тѣхъ блестящихъ и смѣлыхъ комбинацій, той контрапунктической мощи, которая составляетъ отличительную черту Моцарта и которая придаетъ его фугированному стилю свободный ходъ, выразительность, привлекательность и мелодическую силу самого пѣнія. Въмѣсто всего этого въ нашемъ квинтетѣ оказывается то, чего ужъ нѣтъ въ классическихъ квартетахъ и квинтетахъ: *драматически* мотивированная страстность, театральныя формы, мелодіи, вполне пригодныя для пѣвца, заключающія текстъ въ самихъ себѣ, захватывающая меланхолія, жгучія воспоминанія, удручающія сожалѣнія, безнадежное стремленіе къ невозможному. Таково первое *Allegro*. Если Моцартъ, не исполнивъ еще развившись, могъ произвести это чудо драматической выразительности и *говорящей* мелодіи, и если подобный характеръ дѣйствительно свойственъ инструментальной камерной музыкѣ, то неужели въ полномъ развитіи своихъ силъ Моцартъ, авторъ Донъ-Жуана, отсталъ бы отъ самого себя въ квартетахъ и квинтетахъ, помѣченныхъ эпохой его зрѣлости? Такъ какъ онъ обнаружилъ въ послѣднихъ совсѣмъ иной стиль композиціи, такъ какъ онъ отвергъ въ нихъ, болѣе чѣмъ кто-либо другой, формы театральной музыки, талантъ къ которой онъ имѣлъ болѣе всякаго другаго музыканта въ мірѣ — то не должны-ли мы заключить, что Гайднъ и логика привели его къ познанію истинныхъ принциповъ, понятыхъ не многими въ его время и уже почти забытыхъ въ наше. Почему Юсифъ Гайднъ былъ названъ отцомъ инструментальной музыки? Не потому-ли, что онъ создалъ стиль, ясно отдѣляющій музыку безъ текста отъ музыки съ текстомъ; тогда какъ въ прежнія времена первая была только подражаніемъ и эхомъ второй. Теперь же, очевидно, композиторы и критики хотятъ возвратиться къ прежней системѣ. Писаки нотъ безъ текста стараются быть какъ можно драматичнѣе; писаки необдуманныхъ фразъ стараются ихъ расхвалить какъ можно больше за ихъ драматизмъ. Вотъ такъ прекрасный шагъ впередъ! Должно быть долгое изученіе образцовыхъ произведеній Моцарта сдѣлало меня на столько строгимъ, что я имѣлъ мужество порицать такое сочиненіе, какъ квинтетъ *do mineur*; я это сдѣлалъ именно по той причинѣ, которая привлекаетъ къ нему столько поклонниковъ и сторонниковъ, именно потому, что онъ самый мелодичный и страстный изъ квинтетовъ. А между тѣмъ, сколько разъ я самъ хвалилъ его лучше, чѣмъ словами: сколько сладкихъ слезъ онъ у меня вызвалъ! Ахъ, говорилъ я себѣ въ томъ счастливомъ возрастѣ, когда наслаждаешься своими радостями, не анализируя ихъ, — какой

эффектъ эти божественныя мелодіи произвели бы на сценѣ, въ устахъ трагическаго пѣвца! Я былъ бы очень удивленъ тогда, если бы мнѣ сказали, что мое восторженное восклицаніе есть важное осужденіе.

Граціозный мотивъ, простыя и изящныя фигуры скрипки, которыми повторяется тема въ другомъ голосѣ, пикантныя и оригинальныя гармоническіе эффекты составляютъ отличительныя свойства *Andante* квинтета *mi bémol majeur*, $6/8$. Отъ чьего слуха ускользнуть тѣ фразы, гдѣ альты и віолончель, говорящія на низкихъ нотахъ, усиленныхъ двойной струной віолончели, вызываютъ мелодическій отвѣтъ второй скрипки? Трудно себѣ представить болѣе благозвучный, болѣе очаровательный результатъ.

Менуэтъ представляетъ двухголосный канонъ, по техническому построенію ничѣмъ не отличающійся отъ тысячи ему подобныхъ. Мы привели его въ нашихъ разсужденіяхъ объ исторіи музыки, какъ замѣчательный примѣръ соединенія строгаго канона съ звучнымъ, выразительнымъ и даже высокопатетическимъ пѣніемъ. Здѣсь старая наука соединилась съ современной мелодіей; но это еще не есть истинно моцартовская ученость. Прежде чѣмъ научиться играть всѣми трудностями контрапункта, нашъ герой постарался доказать, что онъ умѣетъ справиться съ ними. Было трудно подчинить каноническимъ правиламъ пѣніе менуэта; но съ другой стороны канонъ самъ по себѣ очень легокъ. Что это такое, скажутъ старыя буквы, для которыхъ пѣніе самое послѣднее дѣло въ музыкѣ: *imitatio aequalis motus*, канонъ въ октаву, только въ двѣ партіи! Это минимумъ канона! дѣтская играшка! Въ такомъ случаѣ не понравится-ли вамъ, господа латинскіе терминологи, *trio* моего менуэта, работа, подъ которой подписался бы самъ великій Жоскинъ де-Пре: четырехголосный канонъ, или скорѣе два двухголосныхъ, идущихъ вмѣстѣ *in contrarium stricte reversum*. Смотрите хорошенько: *stricte reversum*. И благоволите кромѣ того убѣдиться въ томъ, что я удесятерилъ головоломныя трудности, введя въ нихъ то, о чемъ и не помышляли канонисты XV, XVI и XVII вѣковъ, а именно бездѣлицу, называемую музыкой, а иначе благозвучіемъ. Вотъ несомнѣнная цѣль этихъ строкъ музыки, писанной для глазъ, которая однако не менѣе пріятна и для слуха. Это *trio* есть нѣчто смутное, воздушное, прозрачное, таинственное и полное тихаго спокойствія, въ которомъ не слышится и признаковъ біянія сердца, нѣчто — объясненія чего нужно спросить у самаго Моцарта. Можетъ быть онъ сказалъ бы вамъ, что однажды глядя при лунномъ свѣтѣ на башню Св. Стефана, онъ видѣлъ, какъ тѣни старыхъ органистовъ, наслѣдія которыхъ онъ не могъ получить, порхали вокругъ собора, и въ видѣ забавы согласовали по правиламъ двойнаго контрапункта завываніе вѣтра въ узкихъ переходахъ громаднaго зданія.

Квинтетъ оканчивается варіаціями, *Allegro do mineur* $2/4$, соответствующими общему характеру произведенія и занимающими середину между мелодическими и гармонически-контрапунктическими варіаціями. Изъ этихъ двухъ родовъ сочиненія, существенно противоположныхъ въ принципѣ, но способныхъ къ сближенію, первый принадлежитъ къ концертной музыкѣ, второй — къ высокой инструментальной, церковной и камерной. Варіаціи нашего квинтета написаны очень весело и мило, онѣ блестятъ болѣе выразительностью, чѣмъ яркостью пассажей; но трудъ становится замѣчательнымъ и ученымъ только за тридцать тактовъ до мажорнаго тона, заключающаго нумеръ. Отъ этого *Allegro* еще далеко до варіаціи квартета *la* Моцарта, или квартета Бетховена, того же тона, или до варіаціи *sol* одного квартета Гайднa. Это наши любимыя варіаціи, столь же дивныя и высокія, сколько обыкновенно сочиненія этого рода плоски, тривіальны и противны. Да сохранитъ васъ Богъ отъ нѣкоторыхъ арій съ варіаціями, исполняемыхъ нѣкоторыми виртуозами, которые никогда не варіируютъ дозу доставляемой ими публикѣ скуки.

СИМФОНИИ.

Вся поэзія раздѣлена между нашимъ я и не я, между ви́шнимъ міромъ и индивидуальностью поэта, между матеріальнымъ фактомъ и его нравственнымъ впечатлѣніемъ. Музыка, взятая въ своемъ принципѣ, независимо отъ ея приложенія, т. е. чистая музыка, соотвѣтствуетъ поэзіи аналитической, созерцательной, личной или интимной, гдѣ господствуетъ душевное изліяніе вмѣсто дѣйствія, описанія, повѣствованія. Если теперь перейти отъ родовъ къ видамъ, отъ общихъ отдѣловъ къ частнымъ подраздѣленіямъ, то мы найдемъ, что такъ называемая камерная¹³⁶ симфонія соотвѣтствуетъ одѣ, такъ какъ первая есть крайній предѣлъ и высшая точка развитія чистой музыки, а вторая — лирической или экспансивной поэзіи. Аналогія ихъ была признана задолго до нашего времени. Вотъ какъ выражается объ этомъ нѣмецкій писатель прошлаго вѣка, Зульцеръ, въ своей *Всеобщей теоріи изящныхъ искусствъ*.

«Камерная симфонія, родъ сочиненія имѣющей основаніе въ самомъ себѣ, такъ какъ не служитъ приготовленіемъ или введеніемъ къ какой нибудь другой музыкѣ, — достигаетъ своей цѣли только блестящимъ и пламеннымъ стилемъ. *Allegro* нашихъ лучшихъ камерныхъ симфоній заключаютъ въ себѣ великія и смѣлыя мысли, развитыя съ полной независимостью. Имъ присущи — кажущіеся безпорядокъ въ мелодіи и гармоніи, разнообразныя ритмы съ сильными удареніями, басовыя мелодіи и энергическіе униссоны, вставныя соло, свободныя имитаціи, иногда темы, обработанныя по образцу фуги, внезапныя модуляціи, поражающія тѣмъ сильнѣе, чѣмъ болѣе отдаленныя тоны онѣ сближаютъ, рѣзкія противопоставленія *forte* и *piano* и наконецъ употребленіе *crescendo*, производящее громаднѣйшій эффектъ, особенно когда оно приложено къ восходящей мелодіи и возрастающей выразительности. Подобное *Allegro* въ области музыкальнаго искусства есть то же, что пиндарическая ода въ поэзіи. Какъ ода, такъ и симфонія потрясаютъ и возвышаютъ душу слушателя, и обѣ требуютъ отъ музыканта того же ума, того же возвышеннаго воображенія и того же технического знанія».

Эти отличительныя черты, извлеченныя Зульцеромъ или скорѣе его сотрудниками-музыкантами изъ первыхъ симфоній Гайдна, единственныхъ хорошихъ симфоній тогда существовавшихъ, эти черты находятся также и въ классическихъ симфоніяхъ Моцарта, но въ неизмѣримо высшей степени гениальности и учености. Теперь представляются два вопроса, одинъ относительно вещей, другой относительно лицъ. Прежде всего мы спрашиваемъ, могла ли симфонія, какъ независимый и въ самомъ себѣ основанный родъ сочиненія, зайти въ своихъ будущихъ тенденціяхъ дальше той поэтической аналогіи, которую мы ей опредѣлили согласно съ прежними теоретиками? Затѣмъ мы спрашиваемъ, пошелъ-ли кто нибудь дальше Моцарта въ этой отрасли музыкальнаго искусства, относясь къ ней согласно съ духомъ оды, или, лучше сказать, по законамъ чистой музыки, въ то время, какъ полнота средствъ исполненія позволяетъ развернуться самымъ грандіознымъ формамъ, самымъ энергическимъ свойствамъ сочиненія? Постановка этого вопроса есть уже его рѣшеніе; но первый вопросъ, касающійся доктринъ нынѣ весьма вліятельныхъ, заслуживаетъ серьезнаго разсмотрѣнія.

Явился Бетховенъ, величайшій музыкальный гений нашего вѣка. Онъ пришелъ послѣ Гайдна и Моцарта, если не въ эпоху необходимаго упадка, то въ такую, когда новыя пути уже не вели съ прежней легкостью къ непосредственному прогрессу; ибо прогрессъ въ искусствахъ имѣетъ незыблемые предѣлы, что подтверждается памятниками двадцати трехъ вѣковъ. Въ своихъ первыхъ сочиненіяхъ, представляющихъ не послѣднія права его на славу, Бетховенъ заявилъ себя продолжателемъ и соперникомъ своихъ двухъ великихъ предшественниковъ. Достаточно будетъ назвать, между прочими шедеврами, шесть первыхъ скрипичныхъ квартетовъ, безъ сомнѣнія прекраснѣйшихъ изъ написанныхъ Бетховеномъ, септетъ и чудную симфонію *do majeur*. Вскорѣ

¹³⁶ Или короче — просто симфонія, въ отличіе отъ концертной, церковной и театральной, нынѣ устарѣлыхъ, такъ какъ театральная симфонія, въ строгомъ смыслѣ, замѣнена увертюрой.

однако трудность постоянно идти вперед на пути къ совершенству незамѣтно отклонила его и направила въ другую сторону. Мы здѣсь не говоримъ о его самыхъ послѣднихъ произведеніяхъ, написанныхъ среди безпрерывныхъ страданій, и носящихъ отпечатокъ умственного разстройства, котораго эти страданія были причиной. Въ этихъ произведеніяхъ, которыя сами поклонники автора называютъ *загадочными*, мы, профаны, видимъ только печальныя и грустныя развалины великаго человѣка. Нѣтъ музыки, которую было бы тяжелѣе слушать.

Пововведенія великихъ современныхъ художниковъ всегда въ концѣ концовъ дѣлаются основаніемъ современнаго вкуса, который, въ свою очередь, становится фундаментомъ современныхъ теорій. Для пасторальной и героической симфоніи, для симфоніи съ хорами, для *Побѣды Веллингтона* нужна была новая нѣтика. Эти произведенія не могли уже быть уподоблены одѣ, цѣль которой они существенно измѣняли и размѣры которой превосходили. Чѣмъ должна была оказаться симфонія, построенная по новому масштабу, и на что она должна была походить? Критики, воспитанные па Бетховенѣ, позаботились сообщить намъ это.

«Бетховенъ взялъ сонату и симфонію на томъ пунктѣ, гдѣ ихъ оставилъ Моцартъ; онъ началъ съ лирическаго изліянія. Съ этимъ періодомъ главнымъ образомъ связаны симфоніи въ *do* и *ré majeur*, изъ которыхъ одна написана совершенно въ моцартовскомъ стилѣ, а вторая, въ томъ же духѣ, но болѣе развита и уже превосходитъ сочиненія Моцарта обширностью. Здѣсь мы находимъ самый очевидный прогрессъ искусства послѣ Моцарта. Изъ неопредѣленной лирики (или изъ лирической неопредѣленности, если хотите) моцартовскихъ симфоній возникла сначала симфонія *do mineur* Бетховена, принадлежащая еще къ лирическому стилю, но уже съ глубокой психологической правдой изображающая вмѣсто *одного* душевнаго состоянія *нѣсколько*.¹³⁷ Эту симфонію нужно считать первою ступенію возвышенія надъ моцартовскимъ уровнемъ (*Standpunkt*). Истинное значеніе, характеръ и средства различныхъ инструментовъ все болѣе и болѣе открывались художнику, неустанно шедшему впередъ по пути прогресса. Вскорѣ инструменты перестали представлять для него безжизненный механизмъ (*totde Mittel!*?); они облеклись въ самостоятельную индивидуальность, и оркестръ сталъ одушевленнымъ хоромъ, вполне способнымъ къ драматической дѣятельности. Прежнія тенденціи симфоніи не остались однако въ сторонѣ, но всѣ соединились съ тѣхъ поръ въ психологическомъ развитіи, обусловленномъ цѣлымъ рядомъ внѣшнихъ состояній, которыя выражаетъ драматическая дѣятельность инструментовъ, составляющихъ оркестръ. И вотъ тотъ высшій предѣлъ, (*Standpunkt*) котораго достигла симфонія до нашего времени».

Эти строки находятся въ собраніи Ниссена, заимствовавшаго ихъ у писателя, котораго онъ не называетъ, но авторитетъ котораго кажется такимъ высокимъ странному біографу Моцарта, что не допускаетъ ни малѣйшаго возраженія или комментарія съ его стороны. Я перевелъ этотъ отрывокъ, потому что онъ довольно точно, хотя и нескладно, излагаетъ тѣ основанія, на которыхъ зиждется первенство Бетховена во мнѣніи множества музыкантовъ и критиковъ нашего времени. Итакъ, моцартовская система сочиненія, въ отношеніи симфоніи, была *лирическая*; система Бетховена *драматическая*, въ чемъ и заключается прогрессъ, разумѣется, если оставить въ сторонѣ оду, остается одна драма.

Мнѣніе, уже выраженное нами по поводу квартетовъ и квинтетовъ Моцарта, должно подсказать намъ отвѣтъ на замѣчанія нѣмецкаго критика. Мы сначала приведемъ фактическій аргументъ, симфонію *do majeur* Бетховена, которую онъ, критикъ, объявляетъ вполне моцартовской и слѣдовательно нисшаго порядка, по его взгляду, чѣмъ послѣдовавшая за ней, не похожая на моцартовскія; другіе же судьи наоборотъ признаютъ ее за самую изящную, самую чистую изъ всѣхъ Бетховенскихъ симфоній. Мы съ полной увѣренностью прибавимъ, что если бы Бетховенъ всегда оказывался вполне достойнымъ похвалъ критики, если бы онъ индивидуализировалъ инструменты, подобно тому какъ театральные композиторы стараются индивидуализировать дѣйствующихъ

¹³⁷ Это различіе не имѣетъ никакого смысла, такъ какъ всѣ квартеты и квинтеты, а равно и всѣ симфоніи Гайдна и Моцарта, въ своихъ трехъ или четырехъ отдѣльныхъ нумерахъ, представляютъ рядъ разнообразныхъ психологическихъ состояній, иногда весьма отличныхъ другъ отъ друга.

лиць въ ансамбляхъ, если бы его оркестръ всегда походилъ на драматическій хоръ, и если бы ансамбль его симфоній всегда представлялъ рядъ вѣдущихъ состояній или картинъ — то конечно Бетховенъ никогда не сталъ бы на ряду съ Гайдномъ и Моцартомъ; потому что всѣ названныя достоинства были бы въ этомъ случаѣ относительными несовершенствами. Правда, онъ иногда систематически впадалъ въ тѣ недостатки, которые новѣйшая теорія стремится возвести въ принципы; но конечно не въ силу этихъ недостатковъ произвелъ онъ столько замѣчательныхъ шедевровъ. Геній Бетховена былъ неизмѣримо выше его сужденія, а его художественное вдохновеніе стоило въ миллионъ разъ болѣе его взглядовъ на искусство. Всѣ, изучавшіе симфоніи Бетховена, могли убѣдиться, что стиль его и выше и великолѣпнѣе тамъ, гдѣ отдѣльныя части или мысли сочиненія являются, чередуются и развиваются на основаніяхъ чисто музыкальнаго разума, безъ всякой примѣси формъ практической музыки и тѣхъ намѣреній, которыя въ инструментальной пьесѣ сейчасъ же вызываютъ слушателя на вопросъ: что это такое? что мнѣ хотятъ этимъ сказать или показать? Вещи, написанныя въ такомъ духѣ и стилѣ, составляютъ именно то, что называется чистою музыкою; онѣ принадлежатъ къ лирическому роду, къ музыкальной одѣ; онѣ дѣйствительно похожи на моцартовскія. Такова, отъ начала до конца, симфонія *do majeur*. Однако, скажете вы мнѣ, въ симфоніяхъ Бетховена есть и другія, вполне драматичныя и отъ этого не менѣе удивительныя части, напримѣръ, *похоронный маршъ* героической симфоніи, и въ особенности *гроза* пасторальной, самая страшная, самая великолѣпная изъ всѣхъ грозъ когда либо гремѣвшихъ въ басахъ, свистѣвшихъ въ большихъ и малыхъ флейтахъ, ревѣвшихъ въ тромбонахъ, сверкавшихъ молніей и бившихъ градомъ въ скрипкахъ. Произведеніе это дѣйствительно великолѣпно, мы понимаемъ и чувствуемъ всѣ его красоты наравнѣ съ самыми исключительными бетховенистами, мы заранѣе соглашаемся со всѣми похвалами, которыя за нимъ будутъ признаны, потому что восхваляя подобную музыку мы никогда не рискуемъ впасть въ преувеличеніе; однако мы всегда имѣемъ одно возраженіе, котораго кажется никто не сможетъ опровергнуть. *Похоронный маршъ* и *гроза* написаны въ такомъ стилѣ, который позволяетъ ввести ихъ, безъ малѣйшаго затрудненія, въ любую оперу, заключающую въ себѣ маршъ и грозу. Маршъ потребовалъ бы только сокращенія, а гроза могла бы остаться въ своемъ настоящемъ видѣ; стоило бы только придѣлать нѣсколько хоровыхъ фразъ, нѣсколько длинныхъ вокальных восклицаній, построенныхъ на аккордѣ, которыя не измѣнили бы ни одной ноты ни въ мелодіи, ни въ гармоніи нумера¹³⁸. Если бы сцена представляла погребеніе какого-нибудь историческаго героя, умершаго за отечество, которое ему обязано своимъ спасеніемъ, если бы мы видѣли передъ собой торжественную, мрачную и воинственную обстановку, семейство великаго человѣка, его согражданъ и товарищей по оружію, соединившихся въ общей скорби и слѣдующихъ за процессіей — какъ вы думаете, не прозвель ли бы *похоронный маршъ* при этомъ зрѣлищѣ гораздо большій эффектъ, чѣмъ при невидимомъ дѣйствіи и мысленной программѣ? Теперь представьте себѣ героиню романа, молодую и прекрасную прищесу, спасающуюся бѣгствомъ отъ влюбленнаго въ нее, но ей ненавистнаго тирана и застигнутую въ дикомъ и живописномъ мѣстѣ страшной грозой; ее вскорѣ окружаетъ толпа полумертвыхъ отъ страха женщинъ и несчастныхъ крестьянъ, горящихъ о погибшей жатвѣ. Представьте себѣ, что аккомпаниментомъ и оживленіемъ этой картины служить дивная музыка Бетховена, которая звучитъ еще торжественнѣе и трогательнѣе при содѣйствіи человѣческихъ голосовъ. Какимъ бы врагомъ истины вы ни были, вы должны будете согласиться, что гроза пасторальной симфоніи, исполненная такъ или иначе при драматической обстановкѣ произведетъ гораздо болѣе впечатлѣнія чѣмъ съ однимъ оркестромъ. Въ этомъ заключается, сто разъ противъ одного, неизбѣжный и исконный недостатокъ всякой музыки, переходящей въ драму безъ сценическаго содѣйствія. Какъ бы прекрасна, живописна, выразительна и велика она ни была, она всегда будетъ представлять второстепенный интересъ и возбуждать чувство неудовлетворенности. Замѣняя драму, такая музыка никогда не можетъ составить независимый, основанный въ самомъ себѣ родъ сочиненія.

¹³⁸ Такъ и поступилъ Гайднъ, прибавивъ вокальный хоръ къ семи словамъ *Исуса Христа*, которыя онъ сначала написалъ было для одного оркестра. Безполезно говорить, насколько всѣ части произведенія, и особенно *землетрясеніе*, вещь въ томъ же родѣ, что и *гроза* Бетховена, хотя и гораздо ниже ее по достоинству, выиграли отъ этого прибавленія.

Одинъ французскій поборникъ оспариваемой нами теоріи заходитъ гораздо дальше нашего нѣмецкаго критика. Онъ раздѣляетъ симфоніи на два разряда: на старыя и новыя; въ однихъ есть идея, т. е. программа прямая или косвенная, обозначенная или подразумѣваемая; въ другихъ ея вовсе нѣтъ. Изъ этого онъ весьма естественно заключаетъ, что произведенія, основанныя на идеѣ, представляютъ гораздо болѣе благородный родъ сочиненія, чѣмъ тѣ, которыя основаны на отсутствіи идеи!!! Геометръ, выразившій вопросомъ: «*что это доказываетъ*»? свое мнѣніе о трагедіи, гдѣ всѣ плакали навзрыдь, конечно не могъ бы открыть болѣе блистательнаго различія. Должно понимать чисто музыкальныя идеи и видѣть въ оркестровомъ сочиненіи только идеи рациональныя, къ которымъ можетъ прилагаться музыка, конечно равняется тому же, что логическую демонстрацію дѣлать цѣлью трагедіи. «*Соната, чего тебѣ отъ меня надо*»? говорилъ, или могъ сказать тотъ же самый геометръ, съ тою же смѣшной бессмысленностью; но если бы этотъ геометръ случайно оказался музыкантомъ, то эти слова въ его устахъ могли бы заключать много правды и здраваго смысла, смотря по произведенію, которое бы ему ихъ внушило. У симфоній Моцарта наприимѣръ, или увертюры Волшебной Флейты онъ не спросилъ бы: «*Соната, чего ты отъ меня хочешь*»? потому что эти вещи слишкомъ ясно и болѣе чѣмъ достаточно говорятъ душѣ, чего онъ хотѣлъ. Геометръ обратился бы съ своимъ вопросомъ къ музыкальнымъ произведеніямъ, которыя имѣютъ претензію представлять дѣйствіе безъ дѣйствующихъ лицъ, рассказывать безъ словъ, изображать и обрисовывать предметы безъ видимыхъ формъ и красокъ, обращаться прямо къ уму безъ средствъ къ умственному общенію. Мнѣ даже почти стыдно повторять избитую и до очевидности простую истину, что музыка не можетъ ни представлять дѣйствія, ни рассказывать, ни изображать предметы иначе какъ при посредничествѣ текста, пантомимы или декорации; только при такихъ условіяхъ, и не иначе какъ при *такихъ* она дѣйствительно съ избыткомъ возвращаетъ своимъ сотрудникамъ получаемое отъ нихъ содѣйствіе. Другая истина, гораздо менѣе постигаемая, но не менѣе достовѣрная, есть та, что всякое приложеніе музыки къ цѣли, не заключающейся въ ней самой, какъ бы прекрасно и правдиво ни было это приложеніе, всегда нѣсколько уменьшаетъ внутреннія достоинства музыкальнаго произведенія. Въ противномъ случаѣ, чѣмъ объяснить что лучшія оперы, будучи переложены на скрипичные квартеты, столь любимые обыденными дилеттантами, оказывались почти всегда такими жалкими? Возьмите, напротивъ, симфоніи Моцарта и не драматическія части симфоній Бетховена, переложите ихъ на квартеты или квинтеты, и вы получите прекрасную и хорошую музыку, хотя слушатели и замѣтятъ въ ней нѣчто не похожее на квартетъ или квинтетъ, какъ это и должно быть.

Независимо отъ своей эстетической цѣли, произведенія искусства имѣютъ свое особое мѣсто и опредѣленное назначеніе по отношенію къ ихъ исполненію. Симфонія, наприимѣръ, предназначена открывать собою концертъ, какъ увертюра открываетъ оперу. Слѣдовательно, объемы сочиненія этого рода должны быть пропорціональны обычной продолжительности публичнаго концерта и давать время выступить солистамъ. Гайднъ и Моцартъ такъ это понимали, и симфоніи ихъ не длиннѣе ихъ квартетовъ. Бетховенъ, смотрѣвшій на этотъ родъ сочиненія съ другой точки зрѣнія и желавшій приблизить его къ оперѣ, думалъ, что симфонія по объему своему можетъ почти равняться оперѣ. Вотъ что нашъ нѣмецкій критикъ называетъ первой ступенью надъ моцартовскимъ уровнемъ. О да, если бы длина и достоинство были синонимы, то сколько бы людей сразу стали выше самаго Бетховена! При такомъ расчетѣ, второстепенность Моцарта доказывалась бы первымъ правиломъ ариѳметики. Самая объемистая симфонія Моцарта содержитъ только 934 такта, а героическая заключаетъ около 1900, что вмѣстѣ съ повтореніями и въ виду крайней длины *Adagio assai* равняется цѣлому акту оперы.

Бетховенъ, послѣдовательно придерживаясь ложнаго принципа, стремящагося придать инструментальной музыкѣ тенденціи драмы, постепенно расширялъ ея приложенія. Однажды онъ спросилъ себя, почему изъ оркестра исключается *самый прекрасный изъ инструментовъ*, человѣческій голосъ; слѣдствіемъ этого вопроса или этой мысли явилась концертная фантазія для фортепіано, съ аккомпаниментомъ хоровъ. Въ теоріи фантазія представляетъ отношеніе буквально обратное тому, которое должно существовать между пѣвцами и оркестромъ. Если живописцы, работающіе для модныхъ журналовъ, рисуютъ свои фигуры въ видѣ аксессуаровъ только для того

чтобы дать форму и цвѣтъ платью, а скульпторы дѣлають изъ картона головы для парикмахерскаго употребленія, мы понимаемъ пользу этихъ художниковъ, но право трудно ПОПЯТЬ музыканта, который переиживаетъ главное съ второстепеннымъ, который ставитъ комментарий на мѣсто текста, а текстъ на мѣсто комментарія, который превращаетъ фортепіано въ личность, а людей въ вокальныя машины! Поспѣшимъ прибавить, что здѣсь безсмыслица въ идеѣ, а не въ произведеніи. Опера или кантата наизнанку — понятіе дикое, котораго нельзя осуществить, не рѣшившись преднамѣренно написать плохую музыку. Но фантазія съ хоромъ есть, напротивъ, одна изъ счастливѣйшихъ прихотей генія Бетховена, восхитительное сочиненіе, полное прелести и оригинальности. Значитъ, человѣческіе голоса, взятые какъ оркестровыя партіи, могутъ эффектно и удачно аккомпанировать инструменту? Я не знаю, потому что въ этой фантазіи Бетховень обращался съ голосами какъ съ голосами, т. е. какъ того требуетъ здравый смыслъ и слухъ. Съ минуты вступленія хора, все наше вниманіе на его сторонѣ; хоръ не аккомпанируетъ, но господствуетъ, какъ господинъ, которымъ онъ и долженъ быть. Пассажи піаниста составляютъ не что иное какъ блестящія фигуры аккомпанимента. Тогда мы находимся въ истинныхъ условіяхъ вокальной музыки. Мы слышимъ оперный хоръ съ облигатной или концертантной партіей оркестра, послѣ фортепіанной фантазіи; и тогда уже мы не знаемъ, къ какому цѣлому подвести это сочиненіе, и какое имя ему дать. Въ немъ двѣ вещи вмѣсто одной. Впрочемъ это не бѣда, такъ какъ та и другая восхитительны. Тѣ же замѣчанія, но ужъ безъ прежней оговорки, можно бы привести и противъ послѣдней симфоніи Бетховена, сочиненія слишкомъ обширнаго по объему, финаломъ которому служить хоръ на слова оды Шиллера *An die Freude*. По нашему мнѣнію, важною и двоякою ошибкой было написать хоръ на безсмертное поэтическое произведеніе, столь высокое по идеѣ, столь восхитительное по стилю, столь законченное и совершенное въ смыслѣ стихотворенія и словесной гармоніи и потому такъ мало пригодное для музыки. Музыка требуетъ отъ поэзіи только канвы или эскиза, но когда поэтъ скалалъ все, что могъ, и сказалъ такъ хорошо, какъ только можетъ сказать человѣкъ, то композитору здѣсь уже нѣтъ болѣе мѣста. Греки могли пѣть свои оды, потому что ихъ пѣніе было не болѣе какъ декламація, размѣренная долгими и краткими слогами стиха, безъ музыкальнаго ритма, безъ мелодіи и гармоніи. Мы же, напротивъ, имѣемъ все это, а при такихъ условіяхъ поэтической ритмъ и гармонія, нерѣдко даже ясность смысла словъ подвергаются серьезной опасности. Музыкантъ, который захочетъ передать въ музыкѣ вдохновенную рѣчь геніальнаго поэта, всегда долженъ будетъ выбирать изъ двухъ одно: или ступеваться въ интересахъ поэта, хотя безо всякой дѣйствительной пользы для него, или подавить его развитіемъ своей музыкальной версіи. Если ода «Къ радости» могла, строго говоря, сдѣлаться текстомъ хора или кантаты, то ничто бы не мѣшало взять Федру, Аталію или Смерть Валленштейна въ томъ видѣ, въ которомъ онѣ написаны Расиномъ и Шиллеромъ, и сдѣлать изъ нихъ оперы. Хорошо, что словесная ода и трагедія одинаково не поддаются такой передѣлкѣ. Бетховень могъ помѣстить только треть оды въ финалъ своей симфоніи, не смотря на то что ода содержитъ менѣе ста стиховъ, а финалъ заключаетъ въ себѣ болѣе ста страницъ. Онъ выбралъ нѣсколько строфъ наудачу, переиживалъ и повторилъ ихъ произвольно; онъ поступилъ съ этими дивными отрывками такъ, какъ обращаются съ лоскутами итальянскихъ либретто. Какая жалость!

Итакъ, всякій разъ, какъ поэзія отвергаетъ музыку, въ силу свойственныхъ ей, поэзии, преимуществъ, всякій разъ, какъ она создаетъ законченные шедевры въ области разума и гармоническаго слова, музыка должна относиться съ уваженіемъ къ поставленнымъ предѣламъ, всякая попытка переступить черезъ которые будетъ ей только въ ущербъ. Музыка не должна портить поэзіи, не будучи въ состояніи ни слѣдовать за нею, ни подвергать себя унижительнымъ сравненіямъ. Однако ода «къ радости» сама по себѣ есть вдохновеніе, высоко-музыкальное, это несомнѣнно; но какую форму долженъ былъ избрать композиторъ, чтобы перевести это вдохновеніе изъ состоянія идеи и чувства въ состояніе произведенія? Поэту нужна была вся его свобода, чтобы написать оду «Къ радости»; онъ носился въ такихъ умственныхъ областяхъ, куда музыкантъ не можетъ за нимъ слѣдовать. Чтобы представить нѣчто *равносильное* поэтическому шедевру, и музыканту также нужна вся его свобода; у него также есть спеціальная область, куда творенія слова никогда не могутъ проникнуть. Слѣдовательно, онъ не будетъ переводить стиховъ поэта, которые

для него не переводимы; онъ передасть колоссальный полетъ души, внушившій эти стихи, нотами, которыя со своей стороны, не могутъ выражаться въ формахъ рѣчи. То есть, онъ напишетъ чистую музыку, ту музыкальную оду безъ словъ, подобно тому какъ поэтъ написать чистую поэзію, днѣнрабъ, наконецъ, онъ напишетъ настоящую симфонію, безъ программы и безъ хора, т. е. нѣчто въ родѣ симфоніи *до* Моцарта, напиримѣрь, что въ дѣйствительности нѣсколько труднѣе, чѣмъ написать симфоническое произведеніе съ хорами и программами.

Бетховенъ, сказали мы, впалъ въ двоякую ошибку, принявъ ОДУ Шиллера какъ непосредственное психологическое основаніе и какъ хоровую программу для своего инструментального произведенія. Онъ ошибался съ точки зрѣнія общихъ соображеній, осуждающихъ подобный выборъ, и не менѣе того ошибался по отношенію къ самому себѣ. Знаете-ли вы, что такое ода «Къ радости»? мысль которой онъ захотѣлъ передать и съ полетомъ которой онъ захотѣлъ умчаться? Понимаете ли вы, сколько нужно было восторженной молодости, свѣжихъ вѣрованій, экспансивной силы и экзальтаціи, чтобы написать эту оду, которую не только въ двадцать лѣтъ, но даже въ моемъ возрастѣ, нельзя перечитывать безъ слезъ и волненія? И вотъ это-то захотѣлъ перевести на музыку въ крайней степени нравственного и физическаго упадка своего великій несчастливецъ, по имени Бетховенъ! Возможно ли это было больному, страдающему старцу-мизантропу; развѣ струны, трепещущія отъ прикосновенія счастья не замолкли, не порвались давно въ его душѣ! Онъ самъ хорошо это знаетъ. Посмотрите, какое странное и печальное признаніе въ нотахъ дѣлаетъ онъ намъ по этому поводу на 98-й и 99-й страницахъ партитуры, заключающей ихъ въ себѣ 226. Передъ началомъ хора онъ пробуетъ одинъ за другимъ всѣ уже слышанные нами мотивы симфоніи, и тотчасъ бросаетъ ихъ. Ему кажется, что ни одинъ изъ нихъ не подходитъ къ выраженію радости, что вполне справедливо и что прежде всего доказываетъ, что симфонія осталась вполне чуждою мысли финала. Удачнѣе-ли тема, которую, наконецъ, композиторъ принимаетъ для хора? внушена-ли она пламеннымъ словомъ Шиллера, отражается-ли въ ней неизмѣримая высокая радость поэта? Увы, нѣтъ; эта тема есть только томительная кантилена, безъ конца, повторяющаяся, въ которой глубоко опечаленный слушатель узнаетъ только образъ истощенія и старости.

Такъ какъ речитативъ и хоръ введены въ симфонію, то почему бы не ввести въ нее и арію, дуэтъ, ансамбли, почему бы не дать ей вмѣсто простаго прилагательнаго, названіе какой-нибудь извѣстной театральной пьесы, какъ программу, и продолжительность нѣсколькихъ актовъ, вмѣсто одного; все это будутъ послѣдовательные результаты, естественные и неопровержимые выводы изъ принципа, освященнаго примѣрами Бетховена. Я размышлялъ о возможности этого новаго шага впередъ, когда парижская *Revue et Gazette musicale* явилась подтвердить мое предположеніе. Она извѣщала о симфоніи, озаглавленной *Ромео и Юлія*, написанной съ аккомпаниментомъ хоровъ, арій и речитативовъ, и продолжающейся не менѣе трехъ часовъ. Вотъ прекрасная новинка, особенно для русскихъ дилеттантовъ, которымъ удовольствія театра воспрещены въ продолженіи семи недѣль Великаго поста. Благодаря симфоніи Ромео и Юлія, у насъ будетъ постная опера; пожелаемъ, чтобы она, къ славѣ композитора, пришлась намъ такъ же по вкусу, какъ наша постная стерляжья уха! Я вовсе не отношусь съ предубѣжденіемъ къ достоинствамъ этого неизвѣстнаго мнѣ сочиненія, которое *Revue musicale* очень хвалитъ. Можетъ быть это въ самомъ дѣлѣ щедѣвръ. Я только осмѣливаюсь думать, что г. Берліозъ сдѣлалъ бы лучше, если бы употребилъ данный ему Богомъ талантъ, или даже гений, на новую оперу «Ромео и Юлія», настоящую оперу, съ либретто, театральнымъ дѣйствіемъ, декорациями и костюмами. Тѣмъ не менѣе, онъ оставилъ позади себя Бетховена на столько же, или даже больше, чѣмъ Бетховенъ оставилъ позади себя Моцарта.

Вотъ какимъ образомъ принципы новой теоріи, доведенные до своихъ крайнихъ предѣловъ, замыкаютъ ложный кругъ и приводятъ симфонію просто и явно къ драмѣ въ пѣніи.

Я долженъ сказать и повторить, что неззя не сожалѣть о маніи времени, стремящейся исказить всѣ стили композиціи въ пользу исключительно одного. Развѣ въ сущности это не есть разрушеніе искусства и варварство, возведенное въ систему? Съ XVIII вѣка церковная музыка стала уже драматичною, и это конечно было для нея самое худшее. Правда, теперь уже не цѣнятся итальянскія аріетты, приноровленные къ словамъ церковной службы; наши критики осуждаютъ эту

профанацію дурного вкуса; но они имѣють непослѣдовательность хвалить скрипичные драматическіе квартеты и квинтеты, драматическую симфонію, какъ будто высокая инструментальная камерная и концертная музыка не имѣють своихъ особыхъ законовъ, одинаково основанныхъ на природѣ вещей и одинаково далекихъ отъ условій театральнаго стиля.

Покончивъ съ ложными принципами, посмотримъ, какъ Моцартъ прилагалъ истинные принципы къ роду сочиненія, эстетическіе законы котораго и его независимость были бы вполне нарушены тѣмъ непомѣрнымъ расширеніемъ, которое для нихъ предполагалось. Первое правило, извлеченное нами изъ моцартовской практики было то, что характеръ музыкальныхъ идей и въ особенности темъ долженъ всегда соразмѣряться со средствами исполненія. Моцартъ, глубокій и даже отвлеченный въ квартетахъ, гораздо болѣе положительный и болѣе волнующій въ квинтетахъ, въ симфоніи достигаетъ высшей степени пылкости, энергіи, страсти и энтузіазма. Нужно только взглянуть на темы, въ партіи одной первой скрипки, чтобы тотчасъ же узнать сочиненіе для большого оркестра. Фигуры или пассажи моцартовскихъ симфоній отличаются еще тѣмъ отъ пассажей его квартетовъ и квинтетовъ, что большинство первыхъ рассчитано на звуковой эффектъ удвоеній одной и той же партіи нѣсколькими инструментами. Соло въ нихъ немногочисленны и почти всегда отданы духовымъ инструментамъ. Кромѣ того въ симфоніяхъ встрѣчается смѣлая модуляція, иногда даже безпорядочная и эксцентричная, чего нѣтъ въ другихъ произведеніяхъ Моцарта, ибо такая модуляція свойственна только музыкальной одѣ. Наконецъ, въ симфоніяхъ, рядомъ съ самыми страстными выраженіями являются еще колоссальныя комбинаціи, сопоставленія и противоположенія идей, поражающія слухъ — чудеса контрапункта и гармоніи, которыхъ передъ нами не повторилъ и не повторитъ ни одинъ чудотворецъ-музыкантъ. Мы уже замѣтили, что знаніе въ инструментальныхъ произведеніяхъ Моцарта всегда находится въ пропорціональномъ отношеніи къ выраженію. И то и другое доведено до максимума въ симфоніи, потому что композиторъ располагалъ всею сложностью средствъ эффекта, заключающихся въ двойной фалангѣ оркестра, а въ отношеніи игры контрапунктомъ онъ могъ охватить сразу до восьми голосовъ въ каноническихъ имитаціяхъ и фугахъ.

Четыре симфоніи, занесенныя въ собственноручный каталогъ, по тонамъ соотвѣтствуютъ четыремъ скрипичнымъ квинтетамъ *do, ré, mi bémol majeur* и *sol mineur*. Мы позволимъ себѣ нѣкоторыя подробности относительно этихъ шедевровъ, слѣдуя, какъ всегда, хронологическому порядку, представляющему здѣсь великолѣпную прогрессію, окончаніемъ которой служить финаль послѣдней симфоніи, *nee plus ultra* сочиненія этого рода, если разсматривать его какъ музыкальную параллель оды.

Симфонія *ré*, первая по времени, была написана въ 86 году, послѣ Свадьбы Фигаро, о которой она, кажется, сохранила нѣкоторыя воспоминанія. Я гораздо болѣе предпочитаю увертюру этой оперы, также въ *ré*, первому *Allegro* симфоніи, которое содержитъ нѣсколько слабыя мелодическія мысли и имитаціи, правда обнаруживающія большія познанія, но, можетъ быть, черезъ-чуръ схоластически-правильныя. Въ замѣтъ этого, *Andante, sol majeur*, $\frac{6}{8}$, отличается идиллической наивностью и очаровательною граціей; оно мелодично, легко понятно и тѣмъ болѣе нравится, что многія изъ его фразъ годились бы для вокальнаго исполненія и драматическаго оркестра. Въ немъ есть еще прелестная и очень оригинальная модуляція изъ *mi mineur* въ *ré mineur* (19 — 22 такты). Въ этой симфоніи нѣтъ менуэта. Воспоминаніе о Фигаро¹³⁹ внушило мотивъ финальнаго *Presto, ré majeur*, $\frac{2}{4}$. Эта вещь написана однимъ взмахомъ и заключаетъ почти одну мысль; тематическая работа удивительная, музыка блестящая и пламенная.

Когда мы произносимъ сужденіе о вещи, мы сравниваемъ ее съ другими, а великаго художника сравниваютъ главнымъ образомъ съ нимъ самимъ. Если бы за симфоніей *ré* не послѣдовали ея младшія сестры, то нашъ отчетъ былъ бы написанъ, по всему вѣроятію, совсѣмъ въ другихъ выраженіяхъ. Но Моцартъ болѣе чѣмъ кто-либо далъ намъ право быть разборчивыми. Не считая симфоній предшествовавшихъ 84 году, число которыхъ доходитъ до 33, (включая и четыре извѣстныя), мы можемъ смотрѣть на симфонію *ré*, какъ на первый опытъ нашего героя по

¹³⁹ Инструментальная фигура дуэта *Aprite presto aprite*.

окончання его подготовки къ инструментальной композиціи на образцахъ Гайдна. Произведеніе, о которомъ идетъ рѣчь, доказываетъ, что въ ту эпоху, когда оно было написано, Моцартъ, будучи занятъ главнымъ образомъ театальной музыкой, не видалъ съ совершенной ясностью, о которой свидѣлствуютъ послѣдующія произведенія, того различія, которое должно существовать между симфоническимъ и опернымъ оркестрами. Прежде чѣмъ достигнуть высшаго полета музыкальной оды, онъ долженъ былъ бороться съ своими привычками драматическаго композитора. Онъ сталъ подвигаться, какъ видите, въ сторону противоположную тенденціямъ и направленіямъ, узаконеннымъ теоріей и практикой нашего времени.

Симфонія *mi bémol*, написанная двумя годами позже, занимаетъ почетное мѣсто между подобными ей, не будучи однако равною двумъ высокимъ произведеніямъ того же рода, послѣдовавшимъ вскорѣ за ней, въ теченіе того же 88 года. Она начинается *Adagio* $\frac{4}{4}$, написаннымъ въ видѣ прелюдіи, въ широкомъ и грандіозномъ стилѣ, мощно возбуждающемъ вниманіе и ожиданіе, какъ приступъ, фразы котораго даютъ намъ предчувствовать важность рѣчи, не намекая на ея содержаніе. Моцартъ любитъ исполнять свои обѣщанія, и *Allegro* $\frac{3}{4}$ достойно отвѣчаетъ интродукціи. Возвышенность, нѣжность и благородство составляютъ основные мотивы ея выраженія, значеніе котораго усиливается то плѣнительными мелодіями, то шумными и бурными пассажами оркестра. Сила и опредѣленность *tutti* представляетъ очень пріятный контрастъ съ благозвучіемъ и легкой граціей пѣнія, съ аккомпаниментомъ *pizzicato* и другихъ фигуръ, представленныхъ въ полутѣняхъ. Наконецъ вторая реприза приводитъ очень изящныя и эффектныя комбинаціи. Моцартъ слѣдуетъ въ своихъ симфоніяхъ одному неизмѣнному образцу, соединяющему въ себѣ всѣ формы и приемы высшей инструментальной музыки: сначала излагается тема, потомъ слѣдуютъ ходообразные пассажи оркестра, вторая тема, а въ разработкѣ — анализъ идей, тематическое и контрапунктическое развитіе, послѣ чего содержаніе первой половины повторяется во второй, съ большими или меньшими измѣненіями и въ другомъ тонѣ. Такова же приблизительно форма квартетовъ и квинтетовъ.

Andante нашей симфоніи, *la bémol majeur* $\frac{2}{4}$, основано на коротенькой мелодической фразѣ, которая, судя по началу, многого не обѣщаетъ, но подождемъ. Нельзя воспользоваться ни меньшимъ числомъ идей, ни достигнуть, при постоянно возрастающемъ интересѣ, такого простаго и строгаго единства цѣлаго болѣе, чѣмъ это сдѣлать Моцартъ въ данномъ случаѣ. Главныхъ идей только двѣ; онѣ функционируютъ поочередно; первая — тема, спокойная, созерцательная, со своими разложеніями и метаморфозами; вторая — страстная, элегическая фигура, обновляющаяся модуляціей, какъ первая разнообразіемъ рисунка, имитацій и распредѣленія между голосами оркестра. Въ своемъ выраженіи неудержимой и возрастающей скорби, вторая фигура приводитъ къ энгармонизму. Она самымъ неожиданнымъ образомъ раздражается въ *si mineur*, чтобы въ слѣдующее мгновеніе достигнуть въ крайнемъ предѣлѣ бемольныхъ тоновъ изображенія безвыходнаго отчаянія; потомъ, когда страсть истощилась своими собственными излишествами, разсудокъ снова вступаетъ въ свои права, первая тема возвращается и тотчасъ успокоиваетъ васъ. По этому чудному *Andante*, мы видимъ, сколько аргументовъ *за* и *противъ* можетъ представить разработка тезы чувства, сколько разнообразія контрапунктической и модуляціонной анализъ вноситъ въ форму и сколько средствъ и способовъ выраженія представляетъ искусство для избѣжанія однообразія или неясности изложенія.

Менуэтъ, съ своими мелкими фразами и пламеннымъ движеніемъ, заставляетъ исполнителей играть его *Allegro con brio*, а не *Allegretto*, какъ хотѣлъ Моцартъ. Онъ написанъ въ чисто мелодическомъ стилѣ, полонъ прелести и блеска. Особенно восхитительна мелодія тріо, раздѣленная между кларнетомъ, флейтой и скрипкой.

Вообще, повидимому, симфоніи Моцарта имѣютъ то относительное преимущество, что заключительныя *Allegro*, или финалы, не бываютъ самыми слабыми частями произведенія, что можно было бы, по нашему мнѣнію, сказать о нѣкоторыхъ его же квартетахъ и квинтетахъ. Въ симфоніяхъ, напротивъ, послѣдняя часть, не только не будучи ниже предыдущихъ, всегда увеличиваетъ опредѣленность или усиливаетъ энергію основнаго характера, выраженнаго первымъ *Allegro*. Такъ финалъ симфоніи *mi bémol* доводитъ до веселости, до самозабвенія, внутреннее

довольство, проявившееся съ самого начала. Мотивъ дышетъ самой сердечной, искренней веселостью и даетъ содержаніе почти всей части, потому что всѣ второстепенныя мысли вытекають непосредственно изъ него, кромѣ оркестровыхъ *tutti*, составляющихъ краткіе моменты перерывовъ. Что же противопоставилъ главному мотиву композиторъ въ сложныхъ частяхъ своего труда? Его же самого. Онъ разбилъ его на части, распредѣлилъ ихъ между духовыми инструментами, далъ скрипкѣ мощный ходъ синкопами для контраста; потомъ, при помощи канона, энгармонической модуляціи и минорныхъ діезныхъ тоновъ, онъ наложилъ на картину тѣни изъ тѣхъ же элементовъ, изъ которыхъ взялъ и свѣтловыя части. Не смотря на нѣкоторые намеки на элегическую мысль *Andante*, едвали можно услышать другую оркестровую пьесу съ болѣе открытымъ характеромъ, болѣе веселую, болѣе увлекательную чѣмъ эта, и болѣе строго тематическую. Фуга не можетъ быть болѣе тематична. Даже очень немногія изъ нихъ, т. е. фугъ, могутъ въ этомъ отношеніи равняться съ этимъ произведеніемъ.

Наступаетъ очередь послѣднихъ и самыхъ совершенныхъ твореній Моцарта въ симфоническомъ родѣ: симфоніи въ *sol mineur* и *do*. Онѣ почти сестры-близнецы, потому что одна родилась черезъ мѣсяцъ послѣ другой. Обѣ прекрасныя выше всякаго сравненія, эти сестры отличаются одна отъ другой виѣшностью столько же, сколько и характеромъ. Дилеттантъ восемнадцатаго вѣка сравнилъ бы младшую съ Минервой, сопровождаемой Аполлономъ и музами, а старшую съ Венерой, оплакивающей смерть Адониса; въ послѣдней онъ узналъ бы всѣ качества сердца; въ первой — всѣ дары ума.

Симфонія *sol mineur* выражаетъ, какъ и квинтета въ той же тональности, смятеніе страсти, желанія и скорби несчастной любви; но различіе заключается въ томъ, что въ квинтетѣ жалоба сосредоточена въ глубинѣ души, или, самое большее, изливается на дружеской груди; въ симфоніи же неудержимое и безграничное горе разражается передъ всѣмъ міромъ и хочетъ наполнить его своими стонами. Таково различіе между элегіей и элегической одой. Другое различіе между двумя произведеніями заключается въ томъ, что психологическая драма квинтета приходитъ, какъ мы видѣли, къ счастливой развязкѣ; финаль симфоніи, напротивъ, выражаетъ кульминаціонный пунктъ страданія, отчаяніе доходящее до безумія. Въ этой симфоніи заключается постоянное возрастаніе чувства, прерванное только *Andante*, характеръ котораго долженъ всегда чувствительно отличаться отъ другихъ частей, подъ страхомъ надоесть слушателю и не достигнуть желаемого эффекта постояннымъ усиленіемъ одного и того же выраженія. Послушайте начало перваго *Allegro* и его мотивъ, полный меланхолической прелести, запечатлѣвшей его въ памяти всѣхъ любителей. Сначала въ немъ слышится скрытая печаль, тихая и нѣжная меланхолія; но потомъ она становится рѣзче и острѣе. Тотчасъ послѣ тонического аккорда, начинающаго такъ называемую разработку — посредствомъ перехода, въ которомъ *fa простое*, мысленно измѣняемое въ *mi dièse*, производитъ громадный эффектъ, тема вновь является въ *fa dièse mineur*.¹⁴⁰ Она возвращается, но робко и нерѣшительно; она проситъ пріюта у самыхъ разнообразныхъ тональностей и нигдѣ его не находитъ; потомъ она отчаянно борется съ страшной контръ-темой въ скрипкахъ и басу; затѣмъ, измученная столькими болѣзненными усиліями, она слабѣетъ, гаснетъ, распадается на части и медленно умираетъ среди отрывочныхъ имитацій и слабѣющей гармоніи; наконецъ она возрождается въ своей первоначальной формѣ и симфонія начинается опять. Прекрасно, чудно, и да будетъ проклята бѣдность языка, которая не даетъ мнѣ другихъ похвальныхъ и восторженныхъ эпитетовъ для этой болѣе чѣмъ удивительной разработки!

Но какой сонъ, слетѣвшій отъ золотыхъ вратъ рая, или какая смутная и отдаленная надежда останавливаетъ скорбь и облегчаетъ душу, какъ божественный бальзамъ, пролитой на ея раны? *Andante*, $\frac{6}{8}$, *mi bémol majeur*, есть одно изъ тѣхъ непередаваемыхъ словами произведеній, гдѣ все есть откровеніе для чувства и тайна для ума. Тема нѣсколько неопредѣленна по очертаніямъ, сложна по формѣ, чему этотъ нумеръ и обязанъ своимъ магическимъ дѣйствіемъ и ангельскимъ, почти сверхъестественнымъ выраженіемъ. Нужно очень присмотрѣться, чтобы убѣдиться, что этотъ

¹⁴⁰ Когда эта симфонія исполнялась въ первый разъ въ парижской консерваторіи, весь музыкальный ареопагъ, говоригъ Фетисъ, вскрикнулъ отъ восторга при этой дивной модуляціи.

шедевр, повидимому столь богатый разнообразными рисунками, цѣликомъ построенъ на четырехъ начальныхъ тактахъ, не считая другой мысли, неразлучной съ темой, хотя совсѣмъ другого характера. Это фигурка въ тридцать вторыхъ, сгруппированныхъ по двѣ, порхающая безпрестанно и смѣшивающая свое трепетаніе съ самыми серьезными синкопами, съ самыми неровными оборотами гармоніи, съ самыми непредвидѣнными уклоненіями модуляціи, съ самыми отвлеченными тематическими анализами. Прибавьте сюда прозрачную и радужную инструментовку, въ которой одні и тѣ же подробности окрашиваются во множество различныхъ оттѣнковъ, смотря по тому, смычковыми или духовыми инструментами онѣ исполняются; среди этого гармонического броженія слышатся фразы пѣнія, летяція съ неба, подобно дуновенію благоуханнаго вѣтерка. Композиторъ подписалъ эту пьесу полнымъ именемъ, прописными буквами: *Wolfgang Amadeus Mozart*, какъ и *Andante* квартета *mi bémol majeur*, *Andante* квартетовъ *do* и *la majeur*, и *Adagio* квинтета *ré*. Увидимъ-ли мы когда-либо фальсификатора, достаточно искуснаго чтобы поддѣлаться подъ эту подпись, до сихъ поръ неподражаемую?

Менуэтъ, *Allegro*, $\frac{3}{4}$, возвращаетъ насъ къ положительному характеру и общей тональности всей симфоніи. Какое чудное произведеніе въ немногихъ строкахъ этотъ менуэтъ! Какъ минорное пѣніе это дышетъ дикой меланхоліей, умѣряемой какой-то горделивой небрежностью! Сколько увлекательнаго пыла и патетической живости въ канонѣ, занимающемъ вторую часть менуэта; музыкантъ построилъ его на темѣ, разорвавъ ее надвое и проведя въ двойномъ движеніи по сосѣднимъ тонамъ; какъ наконецъ, послѣ напряженности и смятенія, выступающаго въ великомъ произведеніи, жалобная *coda* духовыхъ инструментовъ, вся въ слезахъ замыкаетъ нумеръ, повторяя тему въ полголоса, при хроматическомъ басѣ. Мы не знаемъ ничего высшаго и болѣе трогательнаго между сочиненіями этого рода.

Въ моцартовскихъ симфоніяхъ эффектъ такъ-называемаго *trio* разсчитанъ по отношенію къ менуэту и подчиненъ ему, съ цѣлью ввести разнообразіе и контрастъ, какъ въ экспрессіи, такъ и въ стилѣ. Эти *trio* всегда представляютъ нѣсколько тактовъ *solo* для духовыхъ инструментовъ, нѣсколько граціозныхъ и легкихъ кантиленъ въ мелодическомъ стилѣ. Не надо забывать, что *trio* занимаетъ середину нумера, всегда заключаемаго повтореніемъ менуэта.

Вслѣдъ за трогательной, но еще покорной жалобой, характеризующей менуэтъ, раздаются вопли отчаянія въ финалѣ, *Allegro assai*, $\frac{2}{4}$. Оскорбленная, изстрадавшаяся душа возмущается противъ страданія; она предается бурному гнѣву, который почти превращается въ ярость, вслѣдствіе акцентировки октавъ и трелей въ фразѣ, слѣдующей за первой частью темы. Съ такой основной темой второстепенныя идеи естественно должны были быть болѣе умѣренны, вслѣдствіе невозможности усиленія сравнительно съ началомъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ для удовлетворенія требованій закона контрастовъ. Однако, по тѣмъ мучительнымъ препятствіямъ, которыя эти идеи встрѣчаютъ на пути, по тѣмъ усложненіямъ гармоніи, черезъ которыя онѣ должны проходить при повтореніяхъ, мы узнаемъ въ нихъ необходимые эпизоды или неизбежные варианты тѣхъ же проклятій и того же отчаянія. Вѣроятно въ музыкѣ нѣтъ ничего болѣе глубоко язвительнаго, жестоко скорбнаго, страшно растеряннаго, гибельно страстнаго, чѣмъ разработка финала. Моцартъ, чтобы достигнуть такой богатой выразительности, ничего не употребилъ кромѣ темы, фигура которой, состоящая въ началѣ изъ интервалловъ тоническаго трезвучія, доходитъ здѣсь до интервалловъ малой ноты и другихъ рѣзкихъ гармоній. Здѣсь тема кромѣ того раздѣляется въ канонической формѣ между двумя фалангами оркестра, сталкиваясь въ своемъ бурномъ ходѣ съ враждебными сюжетами, и скоро преодолевается ими; потомъ, побѣждая ихъ въ свою очередь, она безжалостно и безостановочно ударяетъ по цѣлому ряду хроматическихъ ступеней, которыя гонятъ тему до крайней противоположности ея первоначальной тональности, что длится 80 тактовъ. Изъ какого факта своей интимной жизни, изъ какого сердечнаго пароксизма извлекъ Моцартъ это безумное и все же классическое вдохновеніе, и какимъ образомъ наплывъ страсти родился изъ этого наплыва учености? Реприза финала еще выше первой части, потому что побочная партія, бывшая тамъ въ параллельномъ онѣ *si bémol majeur*, здѣсь является въ тоникѣ, вслѣдствіе чего и выраженіе его, болѣе трогательное или болѣе безпокойное, лучше подходитъ къ общей окраскѣ сочиненія и звучитъ болѣе красиво. Нѣтъ финала, о которомъ съ большей справедливостью можно было бы

сказать *finis coronat opus*, и нѣтъ вѣщи, о которой это сказать было бы труднѣе, потому что симфонія *sol mineur* такъ высока и энергична съ самаго начала.

Человѣкъ, способный на всѣ роды сочиненія, на всякія выраженія, на всѣ противоположности, завѣщаль намъ еще одно произведеніе, въ которомъ, вмѣсто элегической оды съ ея самыми скорбными изліяніями, мы находимъ диѳирамбъ, доведенный до высшей степени великолѣпія, энтузіазма, и пиндарическаго упоенія. Симфонія *do* показываетъ намъ, какое славное вдохновеніе являлось по временамъ облегчать душу Моцарта среди страданій, о которыхъ онъ только что намъ разсказалъ, страданій, неразлучныхъ съ жизнью, обреченной смерти и уже пошатнувшейся, частицу которой уносилъ каждый изъ его шедѣвровъ, и близкій конецъ которой онъ самъ начиналъ предчувствовать.

Можно было бы подумать, что симфонія *do* была заказана и написана для прославленія какого нибудь великаго событія въ лѣтописяхъ міра, счастливаго и достопамятнаго приобрѣтенія человѣческой мысли, совершившагося ко благу человѣчества. Шумное торжество, поражающееся всей своей силой въ девятомъ тактѣ, ставитъ веселое празднество основной отличительной чертой произведенія, но тема, предшествующая побѣдоносному взрыву, двоякая. Она состоитъ изъ нѣкотораго призыва или сигнала, за которымъ слѣдуетъ маленькая вопросительная фраза въ связныхъ нотахъ. Это и есть главная мысль, плодотворная тема, сообщающая, въ своемъ развитіи, высокому ликованію *Allegro* совсѣмъ особенный отпечатокъ духовности; эта тема является постояннымъ стремленіемъ къ какимъ-то умственнымъ высотамъ, которыхъ лирический поэтъ пламенно желаетъ достигъ, но куда онъ поднимется только къ концу оды. Расширенія, превращенія и разложенія этихъ двухъ отрывковъ темы великолѣпны и торжественны. Одинъ изъ нихъ ударяетъ и звучитъ какъ паденіе лѣснаго водопада, повторяемое на нѣсколько голосовъ эхомъ горъ; другая фигура, постоянно преслѣдуя подъ различными формами желанную цѣль, то погружается въ басъ или плаваетъ на поверхности мелодіи, то подхваченная мощнымъ униссономъ, поднимается выше, выше и упорно пробиваетъ себѣ дорогу среди выдерживаемыхъ педалей крайнихъ партій оркестра, поддержанныхъ продолжительными фанфарами трубъ. Получается невыразимый, высокий эффектъ! *Разработка*, одинъ изъ лучшихъ существующихъ образцовъ этого рода, составлена въ значительной степени изъ второстепенной мысли. Это прелестное, неизгладимо врѣзывающееся въ память, незабываемое пѣніе скрипокъ, подъ аккомпаниментъ *pizzicato*, которое, будучи перенесено изъ тона доминанты, гдѣ мы раньше его слышали, въ *mi bémol majeur*, поставленное на первый планъ, доставляетъ здѣсь контрапунктический матеріалъ. Въ концѣ первой части эта мелодія возвращается въ тоникъ съ еще большей прелестью.

Andante fa majeur, $\frac{3}{4}$. Слѣдуетъ-ли за частью, выражающей энергичную и болѣзненную страсть, медленное движеніе или взрывъ ликующаго восторга, подобно первому *Allegro* нашей симфоніи, оно всегда обозначаетъ ту минуту отдыха, успокоенія, изнеможенія или перерыва, которая слѣдуетъ за великими волненіями души. Здѣсь, перерывъ оды, *Andante* изображаетъ спокойное блаженство, глубокое восхищеніе. Тема, очаровательная по выраженію и пѣвучая, какъ фраза, написанная для голоса, занимаетъ менѣе мѣста, чѣмъ Моцартъ обыкновенно удѣляетъ начальной мысли и ея производнымъ въ общемъ строѣ части; это происходитъ отъ изобилія второстепенныхъ идей, отъ числа и особеннаго благозвучія конкурирующихъ мотивовъ. Множество прекрасныхъ мелодическихъ подробностей, перемежающихся съ длинными пассажами въ тридцать вторыхъ и секстоляхъ¹⁴¹, фразы, умноженные ими же самими въ повтореніяхъ и имитаціяхъ, разливаютъ въ сочиненіи какой-то полусвѣтъ, гдѣ слухъ съ наслажденіемъ теряется — подобно глазу зрителя — въ роцѣ, которую горизонтально пронизываютъ лучи заходящаго солнца, освѣщаютъ и зажигаютъ ее и населяютъ множествомъ фантастическихъ видѣній. Однако, время отъ времени широкія и густыя облака затуманиваютъ небесную синеву: жало самопроизвольной печали чувствуется душой; томительныя синкопы смущаютъ гармонію; является миноръ и господствуетъ въ рядѣ фразъ, разбитыхъ ужасомъ. Но этотъ дымъ безъ огня, эти безсодержательныя страшилища, играліща капризнаго вѣтерка, налетаютъ случайно и такъ же случайно уносятся. Солнце

¹⁴¹ Триоли въ шестнадцатыхъ.

торжествуетъ надъ безсильными прихотями непогоды, его блистающій дискъ снова появляется вмѣстѣ съ темой, и сердце снова согрѣвается лучами неизреченнаго блаженства. Моцартъ долженъ былъ быть доволенъ своимъ *Andante*, мы также довольны; но, говоря откровенно, мы значительно предпочитаемъ ему *Andante* симфоніи *sol mineur*.

Отдохнувъ въ сентиментальномъ созерцаніи, полномъ прелести, лирическое оживленіе композитора снова появляется съ подвижной веселостью въ менуэтѣ, *Allegretto*, $\frac{3}{4}$, обыкновенно исполняемомъ *Allegro*. Менуэтъ построенъ по техническому образцу своего старшаго брата *sol mineur*, не принимая во вниманіе различія идей, которое очень велико. одни и тѣ же живые и шумные мотивы наполняютъ обѣ его части: но въ первой они изложены въ видѣ простой мелодіи, а во второй, которая гораздо длиннѣе и интереснѣе, композиторъ проводитъ ихъ черезъ сѣть чудныхъ контрапунктическихъ сплетеній, послѣ чего слѣдуетъ *coda* духовыхъ инструментовъ, не менѣе удивительная, чѣмъ въ первомъ менуэтѣ. *Trio* есть граціозная болтовня, прерываемая нѣсколькими энергичными минорными фразами, въ которыхъ повторяющаяся нота баса *mi*, звуча въ октаву съ трубами, производитъ большой эффектъ.

Мы уже имѣли въ другомъ мѣстѣ случай говорить объ удивительномъ трудѣ, заключающемъ симфонію *do* и привести читателю нѣкоторые его отрывки. Мы признали въ немъ матеріальную аналогію изъ рода тѣхъ, которыя Гайднъ принялъ для увертюры *Сотворенія міра*; но такъ какъ всѣ музыкальныя подобія этого рода необходимо имѣютъ свое основаніе въ аналогіи психологической, въ виду того, что душевныя явленія всегда имѣютъ соотвѣтственные явленія во внѣшнемъ мірѣ, то мы могли бы также увидать въ этомъ финалѣ безпорядочность мысли, колеблющейся предъ количествомъ и величіемъ образовъ, одновременно представшихъ передъ нею. Отъ лирическаго энтузіазма поэтъ переходитъ къ состоянію экстаза и ясновидѣнія; онъ видитъ теперь то, что сначала разсказывалъ; воля его, прежде дѣятельная и разумная, дѣлается пассивной и машинальной; онъ какъ будто повинуется чему-то, находящемуся внѣ его, что покоряетъ его, увлекаетъ, окружаетъ возвышенными видѣніями, шепчетъ ему слова, для которыхъ онъ служитъ только эхомъ. Человѣческое событіе, которое онъ прославлялъ, открывается передъ *духовнымъ окомъ* поэта со всѣмъ рядомъ причинъ вызвавшихъ его, со всей цѣпью послѣдствій, грядущихъ за нимъ; прошедшее, настоящее и будущее кажутся ему соединенными, но ясно различаемыми въ той недѣлимой точкѣ, гдѣ они соприкасаются, чтобы родиться другъ отъ друга и немедленно умирать. Духъ подавленъ созерцаніемъ судебъ провидѣнія, двигателей и реакціи, силъ и противодѣйствій, стеченія и борьбы дружественныхъ и враждебныхъ вліяній, всего колоссальнаго механизма, гдѣ съ перваго взгляда мы видимъ только страшный безпорядокъ и гигантское смѣшеніе, результатъ которыхъ тѣмъ не менѣе всегда ведетъ къ нравственному порядку, какъ онъ велъ къ порядку физическому, согласно съ нашей первой аналогіей. Вы видите, что идеальный смыслъ чистой музыки и особенно смыслъ фуги очень хорошо поддается объясненіямъ. Всякій можетъ объяснять себѣ его по своему, сообразно съ идеей или образомъ, случайно вызванными; но какое бы толкованіе ни принималось относительно финала нашей симфоніи, всѣ будутъ согласны по крайней мѣрѣ въ томъ, что онъ ослѣпляетъ читателя и кружитъ голову слушателю, приводя его въ удивленіе и восторгъ. Нужно непременно слышать эту музыку, чтобы повѣрить ея возможности; въ чтеніи какъ-то не вѣрится.

Безпристрастный, но рѣшительный критикъ можетъ быть спросилъ бы себя, не злоупотребилъ-ли Моцартъ своимъ гениемъ въ сочиненіи, которое кажется страннымъ благодаря своей гигантности и высотѣ; нѣтъ-ли въ этомъ произведеніи излишней смѣлости и увлеченія, лишннихъ комбинацій и фигуръ, ненужной гармонической и канонической учености, черезчуръ большаго объема плана и подробностей нумера, утомительныхъ для вниманія, обременительныхъ для слуха; а иногда даже не попадаетъ-ли очевидное и предосудительное пренебреженіе къ правиламъ, еще находящимся въ силѣ? Читатель конечно понимаетъ, что мы отвергнемъ сужденіе, сформулированное такимъ образомъ, всей силой нашихъ музыкальныхъ убѣжденій и симпатій. Развѣ эта музыка не дастъ вамъ всего, что вы можете отъ нея требовать? не представляетъ-ли она восторженности древнихъ прорицалищъ, близкой къ изступленію, близкой, ибо эта восторженность доказываетъ степень умственного просвѣтленія, чуждую нормальному состоянію чловѣка; не

представляет-ли эта музыка необычайную и эксцентричную силу мысли, нарушающую всё принятые формы рѣчи, чтобы снова сложить ихъ въ неслыханномъ порядкѣ и такими же небывалыми словами, какъ тѣ предметы, о которыхъ хочетъ говорить поэтъ; не представляет-ли наконецъ эта музыка диѳирамбъ, музыкою же вознесенный до его высшаго могущества? Наше личное мнѣніе таково, что fuga *do* есть шедевръ Моцарта въ симфоническомъ родѣ и высшее выраженіе этого рода — *der höchste Standpunkt*, какъ сказать бы нашъ нѣмецкій критикъ, но на этотъ разъ съ нѣскольکو большею справедливостію. Наша fuga есть послѣдній трудъ нашего героя въ этой отрасли искусства. Такъ какъ музыкальная ода не могла идти далѣе, Моцартъ не писалъ болѣе симфоній, предоставивъ своимъ преемникамъ славу возвысить ихъ до драмы, и характеризовать свои произведенія эпитетами, которые слушателямъ не всегда пришли бы въ голову. Но когда живописецъ подпишетъ внизу картины: *это дерево, а это дворецъ*, то ужъ никакъ нельзя ошибиться въ его художественныхъ намѣреніяхъ. Что дѣлать, человѣкъ не можетъ ни всего изобрѣсти, ни всего создать. По крайней мѣрѣ Моцартъ, нынѣ оставленный позади, можетъ сказать себѣ въ утѣшеніе въ могилѣ, что если онъ не писалъ симфоній — драматической, героической, патетической, эротической, фантастической, или діаволической, пасторальной, триумфальной, фатальной, нѣфральной; солдатской, рыцарской, балаганной, варварской или арабской; если онъ, не выдумалъ ничего подобнаго, то всё умершіе, нынѣ живущіе или имѣющіе родиться авторы, конечно не написали и несомнѣнно никогда и не напишутъ нумера безъ прилагательнаго, просто fuga *do*. Всякому свое, *Suum cuique*.

Мы часто бываемъ вынуждены напоминать самыя извѣстныя вещи. Я не могу закончить своего разбора, не коснувшись великой причины, которая въ наши дни вообще обезпечиваетъ симфоніямъ Бетховена предпочтеніе передъ симфоніями Моцарта. Самые компетентные и уважаемые критики сходятся въ мнѣніи объ этой причинѣ, впрочемъ, вполне очевидной. Изъ всѣхъ родовъ эффектовъ, которые можетъ произвести музыкальное сочиненіе, естественно лучше всего схватывается большинствомъ слушателей и съ другой стороны легче всего достигается композиторами эффектъ матеріальный или акустическій. Для достиженія этого одной сторонѣ нужны только уши, воспитанныя или нѣтъ; другая сторона должна добавить дополнительные инструменты къ партитурѣ, что не можетъ представить большаго затрудненія. Конечно, я далеко не отрицаю или не призираю власти матеріальнаго эффекта. Отъ него одного зависитъ множество музыкальных впечатлѣній, много великихъ красотъ, но я тѣмъ не менѣе думаю, вмѣстѣ со всѣми привычными мыслить, что красоты, являющіяся результатомъ мелодической изобрѣтательности, гармоніи, искусства разработки темъ и ихъ комбинаціи, суть красоты высшаго порядка. Моцартъ искалъ матеріальнаго эффекта, какъ и всѣхъ возможныхъ музыкальных эффектовъ. Въ концѣ послѣдняго вѣка и въ началѣ нашего, его оркестръ отличался полнотою и численною силою, не менѣе чѣмъ во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, и упрекъ въ излишнемъ шумѣ постигъ его вмѣстѣ съ другими упреками. Талантливые и ученые люди, послѣдовавшіе за нашимъ героемъ, конечно должны были понять, какъ было трудно превзойти Моцарта какъ мелодиста, гармониста, контрапунктиста и декламатора. Однако нужно было подвигаться впередъ, идти по крайней мѣрѣ; потому что движеніе, прогрессивное или ретроградное, есть законъ всякаго искусства, которое не хочетъ умирать. Оставался одинъ принципъ, эксплуатировать послѣдствія котораго Моцартъ не захотѣлъ: *преувеличеніе*. Оставался практическій пріемъ, истощить который онъ не могъ бы, если бы даже и хотѣлъ, такъ какъ этотъ пріемъ зависитъ отъ успѣховъ и открытій другаго, чуждаго ему искусства и заключается въ увеличеніи и усиленіи звуковыхъ машинъ. Посмотрите, какъ нынѣшніе композиторы бросаются по этимъ двумъ путямъ преувеличенія и матеріальнаго эффекта, доведеннаго до сильнѣйшаго шума. Въ драматическихъ партитурахъ находятся цѣлые списки инструментовъ, или совсѣмъ новыхъ, или употреблявшихся только на открытомъ воздухѣ: барабанъ, тамтамъ, офикленды, корнеты съ пистонами и множество мѣдныхъ инструментовъ, названія которыхъ сами капельмейстеры военныхъ хоровъ не всегда хорошо знаютъ. Между пѣвцами замѣчается такое же стремленіе къ преувеличеннымъ эффектамъ. Принимая во вниманіе такіе вкусы нашего времени, очень естественно, что самыя шумныя пьесы инструментальной музыки вызываютъ самыя шумныя рукоплесканія. Шумъ за шумъ, это только справедливо;

публика платитъ свой долгъ композитору. Въ своихъ симфоніяхъ Моцартъ никогда не употреблялъ больше тринадцати или четырнадцати оркестровыхъ партій, что вполне достаточно для передачи всевозможныхъ музыкальныхъ идей и даже болѣе того, но что производитъ только посредственные звуковые эффекты для нашего притупленнаго и огрубѣлаго слуха. Бетховенъ, рассчитывавшій на музыкальный эффектъ несравненно болѣе Моцарта, иногда соединялъ въ симфоніи двойное число инструментовъ. Напримѣръ, во взрывѣ, отмѣчающемъ переходъ отъ *scherzo* къ финалу симфоніи *do mineur*, употреблено 24 инструмента: я долженъ признаться, что эффектъ получается поразительный, хотя чисто матеріальный или звучный. Какъ потрясенію такого рода, доступному всѣмъ, не исключая и глухихъ, не тронуть толщѣ силы, чѣмъ ученые красоты, о которыхъ она не имѣетъ никакого понятія! Исключительные Бетховенисты говорили со мной объ упомянутомъ пассажѣ, какъ о самомъ высшемъ мѣстѣ инструментальной музыки, и, кажется, ни одинъ изъ нихъ не чувствовалъ гармоническихъ несообразностей и крайностей, подготавливающихъ этотъ громовой взрывъ.¹⁴² Вотъ доказательство, что съ двумя вполне исправными ушами можно ничего не слышать.

Пускай теперь явится композиторъ, который доведетъ число оркестровыхъ партій до пятидесяти, и замѣнитъ литавры пушечными выстрѣлами въ тактъ, какъ сдѣлалъ Сарті въ Петербургѣ, въ своемъ *Te Deum*, и этотъ композиторъ, при небольшомъ талантѣ и большомъ количествѣ пороха, свергнетъ Бетховена, подобно тому какъ Бетховенъ свергъ Моцарта.

Сознаемся въ довольно печальномъ фактѣ: всѣ мы, знатоки и не знатоки, похожи на пьяницъ или курильщиковъ опиума, которые, для полученія того же дѣйствія, должны постепенно усиливать дозу пріема, пока не явится безуміе или смерть. Скажемъ еще, что самъ Моцартъ есть причина этого неизбежнаго зла. Не онъ ли основатель современнаго оркестра, не онъ ли удвоилъ инструментовку ораторій Генделя и завелъ въ своемъ послѣднемъ шедеврѣ, увертюру Волшебной флейты, матеріальный эффектъ такъ далеко, какъ только онъ могъ идти въ его время и какъ онъ можетъ идти и въ наше — думаемъ мы — безъ излишняго преувеличенія концертной и театральной музыки прибавленіемъ къ ней военной.

Итакъ, если бы теперь мы захотѣли уравнивать Моцарта и Бетховена и судить о нихъ *безпристрастно*, то симфоніи перваго нужно было бы усилить пятью или шестью дополнительными и шумными инструментами, что очень легко; или нужно было бы сократить симфоніи обоихъ до ихъ простѣйшаго мелодическаго и гармоническаго выраженія, т. е. арранжировать ихъ въ скрипичные секстеты. Тогда, по исчезновеніи матеріальнаго эффекта, было бы видно, на чьей сторонѣ наиболѣе многочисленныя природныя достоинства: высокая контрапунктическая ученость, постоянная красота идей, постоянное совершенство обработки, безупречная чистота вкуса; съ чьей другой стороны смѣсь прекраснаго съ причудливымъ и непріятнымъ, воспроизводимая намѣренно и какъ бы систематически, безконечныя длинноты, бесполезныя повторенія, но въ вознагражденіе того и высокія мѣста, тѣмъ болѣе поражающія, что худшее находится какъ будто только для подготовки и болѣе очевиднаго выдѣленія прекраснаго.

¹⁴² Я говорю о 50 тактахъ *scherzo*, предшествующихъ *Allegro* $\frac{4}{4}$. Тамъ есть странная мелодія, которая, въ соединеніи съ еще болѣе странной гармоніей на двойной педаль баса, *sol* и *do*, производитъ нѣчто въ родѣ отвратительнаго мяуканья и диссонансы, способные растерзать наименѣ чувствительныя уши. Развѣ не очевидно, что Бетховенъ намѣренно вводилъ въ музыку комбинаціи, ничего общаго съ ней не имѣющія? Исключительные поклонники могутъ избавить себя отъ труда отвѣчать мнѣ; я знаю этотъ отвѣтъ уже двадцать лѣтъ. "Подобные замыслы (говорили они, говорятъ и будутъ говорить) совершенно недоступны обыкновеннымъ людямъ, и даже самый вѣкъ недостаточно созрѣлъ для того, чтобы судить о нихъ". Вѣдь вы именно это скажете, неправда-ли?

РАЗЛИЧНЫЯ СОЧИНЕНІЯ ДЛЯ ПѢНІЯ СЪ АККОМПАНИМЕНТОМЪ КЛАВЕСИНА.

XVIII-й вѣкъ еще не видѣлъ начала того движенія, одновременно ретрограднаго и прогрессивнаго, которое въ наши дни понижаетъ моло-по-малу высокія сферы поэзіи и искусства и соотвѣтственно возвышаетъ нисшіе роды того и другаго; такимъ образомъ эпопея и романъ, трагедія и мелодрама, комедія и водевиль, оперная музыка и музыка танцевальная, сближаясь и порою смѣшиваясь подъ перомъ писателей и композиторовъ, какъ будто ищутъ общаго уровня въ такомъ взаимномъ перемѣщеніи ихъ соотвѣтственныхъ границъ. Въ наше время есть музыканты, зарабатывающіе на вальсахъ и кадрилихъ больше славы и денегъ, чѣмъ сочиненія Баха и Моцарта доставляли ихъ своимъ авторамъ. Справедливость требуетъ сказать, что Штраусъ и Ланнеръ слушаются съ удовольствіемъ, даже помимо танцевъ, на что далеко не заявляли претензіи ихъ скромные предшественники. Съ другой стороны, Францъ Шубертъ занялъ мѣсто среди композиторовъ, справедливо пользующихся славой въ наше время и этимъ онъ обязанъ своимъ пѣснямъ. Но дѣло въ томъ, что теперь пѣсня соперничаетъ съ каватиной: вальсъ идетъ еще дальше

онъ даетъ тонъ оперѣ, которая, чтобы не остаться въ долгу, въ свою очередь питаетъ репертуаръ баловъ. Во время Моцарта отъ танцевальной мелодіи требовалось только, чтобы подъ нее можно было танцевать; отъ пѣсни, чтобы ее могъ спѣть всякій – съ голосомъ или безъ голоса. Вообще говоря, моцартовскіе танцы и пѣсни не имѣютъ въ свою пользу никакой другой рекомендаціи. Собраніе вокальныхъ сочиненій, о которыхъ мы будемъ говорить, служить этому доказательствомъ. Оно было издано Брейткопфомъ и Гертелемъ и включаетъ тридцать вокальныхъ нумеровъ съ аккомпаниментомъ клавесина. Въ немъ есть нѣмецкія, итальянскія и французскія пѣсни: одиѣ куплетныя, въ другихъ музыка написана на весь текстъ (*Durchcomponirte Gesänge*). Въ числѣ этихъ тридцати пѣсень больше половины ничѣмъ не выдають глубокаго инкогнито, въ которое Моцартъ счелъ нужнымъ облечься, когда писалъ ихъ. Судя по легкости мелодій, часто тривиальныхъ, по незначительности аккомпанимента, вы сказали бы, что эти произведенія принадлежатъ какому-нибудь непритязательному дилеттанту. Претящая безцвѣтность текстовъ заслуживала, чтобы нашъ герой отомстилъ такимъ образомъ заказчикамъ, имѣвшимъ глупость навязать ихъ ему. Самъ онъ не придавалъ никакой цѣны этимъ бездѣлкамъ, которыя онъ машинально набрасывалъ на бумагу, между тѣмъ какъ голова его конечно была занята инымъ. Жалокъ будетъ тотъ (*Ein Lump*), говорилъ онъ, кто будетъ судить обо мнѣ по этимъ пустякамъ.

Однако въ книгѣ судебъ было начертано, что Моцартъ будетъ писать во всѣхъ родахъ музыки и что во всѣхъ родахъ ея онъ дастъ образцы. Нѣмецкая пѣсня, *Lied*, не имѣла образцовъ, будучи предоставлена процессу естественнаго творчества. Благодаря нѣсколькимъ менѣе безцвѣтнымъ текстамъ, попавшимъ ему подъ руку, Моцартъ могъ прочно установить этотъ скромный родъ сочиненія и открыть новую карьеру своимъ послѣдователямъ. Для мелкихъ потребителей изъ мѣщанской среды появились свои шедевры, шедевры по непринужденности и по изящной доступности; они должны были замѣнить народную музыку у націи, слишкомъ музыкально образованной для первобытнаго творчества. Ничто, въ самомъ дѣлѣ, такъ живо не напоминаетъ Германію, какъ нѣкоторыя изъ этихъ моцартовскихъ мелодій. Напримѣръ, слушая *Zufriedenheit*, № 2 сборника, трудно не узнать страну, мягкое общественное вліяніе которой и поэтическія картины должно быть навѣяли слова и мотивъ этой пѣсни.

№ 11 французская пѣсня *Oiseaux, si tous les ans vous changez de climat, do majeur*, ²/₄, отличается пріятной и легкой мелодіей, съ живымъ оттѣнкомъ чувствительности въ минорномъ періодѣ середины. Къ этой пѣснѣ прелестный и оригинальный, несмотря на его крайнюю простоту, аккомпаниментъ: верхнее *sol* ударяется правой рукой шестнадцатыми, между тѣмъ какъ голосъ идетъ въ сексту съ басомъ. Это граціозно, напоминаетъ весну и щебетаніе маленькихъ пернатыхъ пѣвцовъ, которымъ музыкантъ посвятилъ свой трудъ.

Изъ всѣхъ пѣсенъ въ куплетной формѣ, мнѣ больше всего правится № 9, *Die Alte, mi mineur*, $\frac{2}{4}$, настоящій шедевръ этого рода. Старуха поетъ о добромъ старомъ времени — мелодію, которую пѣвала въ молодости и которая такъ же живо говоритъ объ этомъ времени, какъ холстъ, на которомъ изображена ваша прабабушка въ подвѣнечномъ нарядѣ. Эта пѣсня, на половину жалоба, на половину разсказъ, должна пѣться нѣсколько въ ность. (*Ein wenig durch die Nase*). Она сама гнуситъ на бумагѣ. Частыя каденціи, украшенныя маленькими сухими трелями, во вкусѣ Генделя, и заключающіяся трезвучіями съ пропущенной терціей; гармонія, современная такому мелодическому расположенію, весьма старомодный и между тѣмъ весьма пріятный переходъ въ минорный тонъ квинты; наконецъ очень оригинальная апподжіатура передъ заключеніемъ — все дѣлаетъ эту пѣсенку прелестной шуткой, комичной и почти умилительной, ученой и простонародной, кромѣ того удивительной, какъ приложение устарѣлаго формализма къ эстетической современной цѣли.

Среди вещей, ко всему тексту которыхъ написана музыка, нѣкоторыя отличаются очень благороднымъ и трогательнымъ характеромъ, но онѣ уже собственно говоря не пѣсни, а маленькія кантаты, *Lieder* въ благороднѣйшемъ значеніи слова, какія, впоследствии писали Шубертъ, Мейерберъ и другіе нѣмецкіе композиторы. Конечно, великому музыканту гораздо легче удачно написать *Lied* съ постепеннымъ развитіемъ, болѣе или менѣе приближающуюся къ драматическимъ формамъ и выраженіямъ, чѣмъ настоящую *пѣсню*. Въ послѣдней надо схватить оборотъ, но въ то же время идеализировать характеръ мелодій, которыя поетъ народъ; сочинять, забывая о своемъ званіи музыканта, чтобы остаться правдивымъ, и очаровывать самое требовательное ухо, чтобы продолжать оставаться художникомъ; то есть нужно быть дѣйствительно популярнымъ и дѣйствительно оригинальнымъ. Въ этомъ отношеніи мы должны поставить послѣ *Die Alte* колыбельную пѣсню, изданную Ниссеномъ. (*Wiegenlied*) Ни Моцартъ, написавшій ее вѣроятно для своего новорожденнаго ребенка, не могъ сочинить ничего лучшаго, ни сама кормилица ребенка, могу васъ увѣрить.

Будемъ продолжать обзоръ сборника. Вотъ № 10, *Unglückliche Liebe*, — не пѣсня и не *Lied* какого бы то ни было рода, но каватина высоко-драматическаго стиля, достойная фигурировать въ какой-нибудь оперѣ своего автора; жаль видѣть ее не на мѣстѣ.

Обманутая дѣвушка, Луиза, бросаетъ въ огонь письма своего обольстителя и, видя какъ они сгораютъ, печально и страстно съ ними прощается. Текстъ вполне драматиченъ и Моцартъ обработать его сообразно съ его характеромъ.

Das Veilchen, № 4, есть маленькій апологъ Гёте, вполне подходящий къ разряду *Lied*, съ музыкальнымъ развитіемъ. Онъ написанъ въ *sol majeur*, *Allegretto*, $\frac{2}{4}$. Моцартъ отнесся серьезно къ участи бѣднаго цвѣтка, раздавленнаго пятою пастушки и съ радостью умирающаго у ея ногъ. Прелестная наивность характеризуетъ мотивъ и припѣвъ: *Es war ein herzig's Veilchen*. Когда подходит поющая пастушка, граціозный ритурнель передаетъ намъ ея пѣсенку; потомъ желанія скромной фіалки при видѣ такой красавицы приводятъ миноръ тоники и затѣмъ нѣжную мелодію въ соотвѣтственномъ тонѣ. Слышится приближеніе важной катастрофы и она совершается патетически. Тонъ *mi bémol* ударяется неожиданно и *fortissimo*; голосъ, переходитъ къ декламационному речитативу: *Das Mädchen kam* и фортепіано испуганно новтворяетъ: *Das Mädchen kam*. Жестокая пастушка приближается, не обращая вниманія на фіалку; нога ея опирается на выдержанную ноту и аккордъ уменьшенной септимы раздавливаетъ бѣдное растеніице, которое не должно было стремиться къ жизни чувства. Вы хотите плакать; не надо. Цвѣтокъ не человѣкъ, аллегорія не драма и *Lied* не должна оканчиваться подобно кончинѣ смертельно раненаго театральнаго героя. Универсальный человѣкъ, или, лучше сказать, специалистъ во всякомъ родѣ сочиненія отлично знаетъ это. Поэтому послѣднія слова фіалки возвращаютъ мажорный тонъ; она умираетъ съ радостью). Наивный припѣвъ: *es war ein herzig's Veilchen* заканчиваетъ вещь, подобно надробному слову. Прелестно!

№ 7, *An Chloe*, *Allegro*, $\frac{4}{4}$, *mi bémol majeur*, есть *Lied*, эротическій характеръ которой зашелъ нѣсколько далеко въ текстъ; но соотвѣтственностью въ ней музыки съ текстомъ могъ бы гордиться всякій музыкантъ. Мелодія этой пѣсни проникнута болѣе южнымъ характеромъ, чѣмъ какая бы то

ни было страна германской имперіи. Солнце родины этой пѣсни животворнѣе, климатъ богаче чувствительностью. Своей текучестью, своимъ ясно обозначеннымъ ритмомъ, своей горячей выразительностью мелодія эта принадлежитъ Италіи; фразы ея, то полныя восторговъ, то томныя и покоющіяся, изображаютъ любовь... счастливую, какъ только она можетъ быть счастлива. Это сочиненіе объясняется временемъ своего появленія: 24 іюня 1787 года.

Перелистывая, такъ сказать, наудачу это собраніе, содержащее вещи весьма разнородной цѣнности, мы имѣли благоразумную предосторожность приберечь къ концу перлъ, алмазь, неоцѣненное сокровище сборника. Таковъ, по нашему скромному мнѣнію № 6, *Abendempfindung, Andante, fa majeur*, $\frac{4}{4}$, помѣченный въ собственноручномъ каталогѣ тѣмъ же числомъ что и № 7.

Въ указателѣ не обозначено, кѣмъ написаны слова этой пѣсни; легко можетъ быть что они написаны самимъ Моцартомъ. Вы знаете, что онъ былъ отчасти стихотворецъ, и мы находимъ здѣсь, въ довольно плохихъ стихахъ, впечатлѣнія и идеи, уже пріобрѣтавшія столь роковое вліяніе на его умъ. *Abendempfindung* представляетъ то состояніе, когда человѣкъ оглядывается на самого себя, когда онъ видитъ, какъ предметы постепенно стушевываются въ тѣни сумерокъ, прообразующихъ тѣ другіе потемки, въ которыхъ и сама жизнь должна угаснуть. Поэтъ угадываетъ, что это предупрежденіе его особенно касается; онъ прощается съ своими друзьями, онъ проситъ ихъ почтить слезой мѣсто, гдѣ онъ будетъ покониться. Онъ будетъ ихъ ждать у могилы, и душа ихъ почувствуетъ его присутствіе. Это не болѣе и не менѣе, какъ душевная исповѣдь Моцарта, набросанная въ текстъ и законченная въ музыкѣ. Вокальныя и инструментальныя произведенія нашего героя въ равной степени свидѣлствуютъ о неизмѣнной высотѣ его вдохновенія, когда онъ почерпалъ его въ этомъ источникѣ. Занимающая насъ *Lied*, не представляетъ исключенія въ этомъ смыслѣ, но она болѣе чѣмъ *Lied* по объему (въ ней не менѣе 110 тактовъ) и по самому стилю сочиненія. Ея многочисленные и весьма разнообразные по рисунку періоды отличаются строгимъ тематическимъ единствомъ, фразой, подобной *ti vuol tradir ancor* квартета Донъ-Жуана; фраза эта служить окончаніемъ въ періодахъ и ритурнелемъ въ аккомпаниментѣ. Съ перваго по 48-й тактъ пѣніе производитъ на васъ такое же впечатлѣніе, какое произвелъ бы можетъ быть голосъ отсутствующаго друга, послѣднее прости котораго доносится до вашего слуха легкимъ вечернимъ вѣтеркомъ. Долгія ноты замираютъ, подобно таинственному эхо, на тематической фразѣ, принимающей всякій разъ оттѣнокъ различныхъ тональностей, по которымъ прошелъ періодъ. Кажется, будто эти воздушныя кантилены, эта глубоко восторженная и меланхолическая модуляція сцѣпляетъ минорныя тоны, какъ слова какого-то обитателя другаго міра, гдѣ языкъ душъ перешелъ въ состояніе музыки. Начиная съ перехода въ *mi bémol majeur* при словахъ *Werdet ihr an meinem Grabe weinen*, мелодія, постоянно благородная и прекрасная, но болѣе опредѣленная и менѣе туманная, сбрасываетъ съ себя невыразимый, экстагическій и вполне оригинальный характеръ, который она имѣла до сихъ поръ. Она болѣе приближается къ землѣ. Мысль, на время отвлеченная созерцаніемъ вечера и представляемыми имъ грустными символами, перестаетъ блуждать въ неопредѣленномъ пространствѣ и предчувствіяхъ смерти. Положительныя привязанности съ силою пробуждаются въ сердцѣ молодаго человѣка, чувствующаго что онъ умираетъ; любовь и дружба снова находятъ свой земной языкъ, потому что съ каждой изъ нихъ надо проститься. Конечно, послѣднее и самое нѣжное прости принадлежитъ ей, его женѣ или его возлюбленной — мы не знаемъ. Такимъ образомъ вторая половина божественнаго произведенія не похожа на первую и, должны мы прибавить, нѣсколько хуже ея.

Достойно замѣчанія, что самыя лучшія и оригинальныя сочиненія сборника относятся къ 87-му году: *Abendempfindung, An Chloe, Die Alte u Unglückliche Liebe*. Богатый плодами былъ годъ рожденія Донъ-Жуана! Въ тѣ мѣсяцы, когда Моцартъ, трудился надъ дивнымъ шедевромъ, онъ отдыхалъ создавая образцы скрипичнаго квинтета, пѣсни и *Lied*.

Въ заключеніе, мы находимъ въ сборникѣ, подъ нумерами 8, 13 и 19, шуточное тріо на вѣнскомъ протонародномъ нарѣчій: *Liebes Mandel, wo ist's Bandel*, слова и музыка Моцарта, нѣмецкую кантату, смѣшанную съ речитативомъ и раздѣленную на нѣсколько темповъ: *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*, и итальянское тріо: *Mi lagnerò tacendo*. Первая вещь есть довольно хороній музыкальный фарсъ; кантата написана въ широкомъ стилѣ ораторіи; тріо отличается прекрасной итальянской фактурой. Мы не распространяемся объ этихъ смѣшанныхъ сочиненіяхъ, потому что ихъ нельзя помѣстить въ число шедевровъ Моцарта, и кромѣ того они не имѣютъ ничего общаго съ отдѣломъ, которому наша глава была посвящена спеціально.

РЕСТАВРИРОВАННЫЯ ПАРТИТУРЫ ГЕНДЕЛЯ.

Одну изъ самыхъ достойныхъ сторонъ характера Моцарта представляетъ справедливость, которую онъ охотно отдавалъ всѣмъ великимъ музыкантамъ, въ своемъ безпристрастїи не отдѣляя иностранцевъ отъ соотечественниковъ и умершихъ отъ живыхъ. Мы видѣли въ первомъ томѣ, въ какихъ выраженїяхъ онъ отзывался о Гайднѣ; мы помнимъ также, что въ 89 году Моцартъ, написавши уже свои скрипичные квартеты и квинтеты, всѣ симфонїи и Донъ-Жуана, находилъ еще для себя поученїя въ музыкѣ Баха. Наконецъ, изъ любви къ Генделю онъ снизошелъ до занятїя ремесломъ переложенїй, Гендель приходилъ въ забвенїе, отъ Баха осталось одно имя, и большая и лучшая часть его сочиненїй лежала въ рукописяхъ въ архивахъ школы св. Омы, въ Лейпцигѣ. Бахъ! Гендель! мы ихъ не знаемъ, сказали бы вамъ знатоки 89-го года. Говорите намъ о Паэзіелло, авторъ *Molinara*, о Мартинѣ, авторъ *Cosa rara* — вотъ великіе люди! Но что говорилъ объ этихъ современникахъ человѣкъ будущаго, пророчествовавшій подобно Кассандрѣ, и подобно ей имѣвшій несчастье всегда расходиться во мнѣнїяхъ съ публикой. Моцартъ говорилъ о Паэзіелло: *Ничего нельзя найти лучшаго для дилетантовъ, ищущихъ въ музыкѣ простой забавы*. Онъ говорилъ о Мартинѣ: *Въ его музыкѣ есть дѣйствительно хорошенькія вещицы, но черезъ десять лѣтъ она будетъ забыта*. Чтобы вѣрно оцѣнить значенїе его сужденїя о первомъ мастерѣ, нужно подразумѣвать то заключенїе, которое скрывалось въ словахъ Моцарта. Время должно было переименовать это сужденїе слѣдующимъ образомъ, чтобы доказать всю его справедливость: никого нельзя рекомендовать людямъ, ищущимъ въ музыкѣ простой забавы, а Паэзіелло менѣе чѣмъ кого либо, потому что онъ болѣе всѣхъ занималъ публику лѣтъ тридцать или сорокъ тому назадъ. Не справедливо-ли это въ наше время и не находимся-ли мы уже на тысячу верстъ отъ Паэзіелло? Сужденїе о Мартинѣ подобнаго же рода, но высказано въ болѣе опредѣленныхъ выраженїяхъ, Я видѣлъ по странной случайности *Cosa rara* на нѣмецкомъ петербургскомъ театрѣ въ 1825 или 1826 году. Молодые меломаны, среди которыхъ я тогда находился, знали по преданїю заглавіе оперы, но имя ея автора стало чуждымъ столицѣ, гдѣ оно нѣкогда гремѣло. Итакъ, мы пошли смотрѣть прежнїй шедевръ, и любопытство публики было такъ хорошо удовлетворено первымъ представленїемъ, что втораго совсѣмъ и не было. Вещь эта уже болѣе не появлялась въ афишѣ.

«Что касается Гассе и Грауна, то кажется Моцартъ не относился къ нимъ съ заслуженнымъ ими уваженїемъ. Можетъ быть онъ не зналъ ихъ сочиненїй». Ниссенъ говоритъ это намъ очень серьезно, самъ, или со словъ безчисленныхъ писателей, мысли, афоризмы, сентенціи и нравственныя изреченїя которыхъ онъ собралъ. Не знать чьихъ-либо произведенїй конечно лучшая изъ всѣхъ возможныхъ причинъ не уважать ихъ. Замѣьте, что дѣло идетъ о Гассе, саксонцѣ, величайшей знаменитости той эпохи, авторъ сотни оперъ, исполнявшихся болѣе полувѣка на всѣхъ итальянскихъ и нѣмецкихъ сценахъ, о современникѣ Моцарта. И Моцартъ могъ не знать его сочиненїй! То же самое было бы для музыканта нашего времени не знать Россини. По счастью Ниссенъ представляетъ самое лучшее опроверженїе самого себя, нужно только имѣть хорошую память. Такъ, на другой страницѣ его сборника мы читаемъ, что Моцартъ съ десятилѣтняго возраста изучалъ Эммануила Баха, Гассе, Генделя и Эберлина, бывшихъ тогда его любимыми авторами; точно также онъ рассказываетъ намъ, какъ Гассе былъ какъ-бы покровителемъ нашего героя при преждевременномъ дебютѣ послѣдняго на театральномъ поприщѣ; наконецъ тотъ же Ниссенъ сообщаетъ, что въ 71-мъ году самый старшїй и самый младшїй изъ драматическихъ композиторовъ, Гассе и Моцартъ, получали заказы написать, первый — оперу, второй — театральную серенаду, для праздника бракосочетанїя эрц-герцога Фердинанда, и что произведенїе мастера-отрока затмѣло совершенно въ глазахъ миланцевъ произведенїе сѣдобородаго старца, прославленнаго сотнями побѣдъ на драматическомъ поприщѣ. Все это служить достаточнымъ доказательствомъ того, что Моцартъ зналъ музыку Гассе, а равно и музыку Грауна, не менѣе любимаго и знаменитаго въ его время композитора. Если же онъ не ставилъ ни того, ни другаго наравнѣ съ Бахомъ и Генделемъ, которыхъ его вѣкъ считалъ ниже Гассе и Грауна, то значить онъ предвидѣлъ, что послѣдніе,

несмотря на ихъ неоспоримыя заслуги, окажутся слишкомъ легки на вѣсахъ потомства.

Моцартъ высоко цѣнилъ нѣкоторыхъ итальянскихъ мастеровъ первой половины восемнадцатаго вѣка, Александра Скарлатти, Дуранте, Порпора и Лео, сочиненія которыхъ часто бывали на его попитрѣ. Изъ послѣдующихъ итальянскихъ композиторовъ онъ болѣе всего уважалъ Йомелли, смѣлаго борца, дерзнувшаго на свое несчастье на попытку, которая должна была и могла удалась только одному человѣку; Йомелли былъ Іоанномъ Гуссомъ музыкальной реформации, Лютеромъ которой былъ Моцартъ. Вы знаете, что Йомелли, долго жившій въ Германіи, полюбилъ музыку этой варварской страны, что, возвратясь въ Неаполь, онъ захотѣлъ примирить въ своихъ новыхъ операхъ двѣ дотогѣ непримиримыя системы сочиненія, что Неаполитанцы освистали его за его труды, и что отъ горя бѣдный мастеръ былъ пораженъ апоплексическимъ ударомъ. Сходство намѣреній и почти сходство неудачъ, потому что Фигаро и Донъ-Жуанъ едва не были также освистаны въ Вѣнѣ, должно было возбудить симпатіи нашего героя, независимо отъ справедливаго уваженія къ таланту славнаго собрата. Какъ бы ни было, вотъ его мнѣніе объ авторѣ *Ифигеніи въ Авлидѣ*, ученаго труда, имѣвшаго столь роковыя для Йомелли послѣдствія: *У этого человѣка есть жанръ, въ которомъ онъ такъ блистаетъ, что намъ нечего опасаться въ этомъ смыслѣ уронить его во мнѣніи понимающихъ людей. Но ему не слѣдовало бы выходить изъ своего жанра и пробовать силы, напримѣръ, въ древнемъ церковномъ стилѣ.*

Если вѣрить анекдоту, переданному Зейфридомъ, Моцартъ предвидѣлъ и предсказалъ громадную музыкальную славу Бетховена, съ тою же критической непогрѣшимостью, которую мы только что видѣли въ его сужденіяхъ о предшественникахъ или современникахъ. Говорятъ, будто Моцартъ, услыхавъ импровизацію Бетховена (тогда двадцатилѣтняго) на данную тему, сказалъ своимъ друзьямъ: *Обратите вниманіе на этого. Въ свое время онъ вамъ кое-что порасскажетъ.*

Когда познакомишься съ пророческими мнѣніями, которыя какъ будто заранѣе продиктовали приговоры потомства, конечно приходится удивляться, что писатели нашего времени, любящіе Моцарта и поклоняющіеся ему наравнѣ съ нами, подозрѣваютъ его въ ревности и зависти. *Кому и въ чемъ, въ цѣломъ мірѣ, могъ бы онъ завидовать?* Завидовать генію, истинной славѣ, учености? Но онъ былъ другомъ и поклонникомъ Глука, другомъ Гайдна, котораго называлъ своимъ учителемъ, другомъ Альбрехтсбергера. Завидовать успѣху? Но тогда, вмѣсто того чтобы убиваться надъ сочиненіемъ непонятныхъ публикѣ шедевровъ, почему онъ не писалъ для нея такихъ арій, какъ напримѣръ арія принцессы въ обморокъ *Doce oh dove son io*? Такія сочиненія ничего бы ему не стоили, а ему доставляли бы много. Почему же онъ задаромъ отдалъ эту арію на посмѣяніе своихъ друзей, когда многіе нашли бы въ ней удовольствіе инаго рода, за которое охотно заплатили бы признательностью и кошелькомъ. Онъ завидовать успѣху! онъ, открыто объявившій своему издателю книгопродавцу, что скорѣе умереть съ голоду, чѣмъ спустить свой стиль до вкуса покупателей.

Что же удивительнаго, скажутъ мнѣ въ томъ, что Моцартъ вѣрно судилъ о тѣхъ, кто занимался одинаковымъ съ нимъ искусствомъ? Развѣ музыканты не всегда бываютъ лучшими судьями музыки? Во многихъ случаяхъ лучшими, а въ иныхъ случаяхъ, худшими. Если нужны яркія доказательства, то вотъ они: Гендель говоритъ, что его поваръ лучше Глука понимаетъ композицію; Паэзіелло видитъ въ сочиненіяхъ Гайдна только *porcherie tedesche* (нѣмецкое свинство); Гретри дѣлаетъ открытіе, что Моцартъ поставилъ статую въ оркестрѣ, а пьедесталь на сценѣ. Съ другой стороны, итальянцы восемнадцатаго вѣка предавали анаѹемъ сочиненія нашего героя, какъ чудовищныя новшества. Нужно-ли прибавлять, что Бетховенъ говорилъ о Россини только въ презрительныхъ выраженіяхъ, что онъ предпочиталъ Волшебную флейту Донъ-Жуану, потому что, говорилъ онъ, Донъ-Жуанъ все еще итальянская музыка, а Волшебная флейта уже музыка нѣмецкая!!! Были ли искренни рѣчи всѣхъ этихъ людей? вполнѣ возможно, что зависть и ненависть придали яду нѣкоторымъ выраженіямъ, которыми формулированы были ихъ мнѣнія; характеръ нѣкоторыхъ изъ нихъ дѣлаетъ это предположеніе вполнѣ вѣроятнымъ. Но другіе и даже большинство изъ нихъ, говоря такимъ образомъ, были вполнѣ искренни; намъ кажется, что между судьями и подсудимыми существуетъ природная и сильная антипатія, о которой свидѣлствуетъ ихъ произведенія. Гендель, музыкантъ по преимуществу, окончательно презиравшій тексты для

сочиненій, и Глукъ, буквально тождественный со своими поэтами, иногда даже поглощенный ими; рутинные и завязшіе въ формализмъ мастера и Моцартъ, изгнавшій рутину и формулу; наконецъ Бетховень и Россини, Бетховень и итальянскій жанръ! какая противоположность духа, таланта и взглядовъ, какое глубокое разногласіе, какое враждебное столкновеніе слышится въ сближеніи этихъ именъ и направленій!

Дѣло въ томъ, что музыкальная композиція есть искусство необъятное, цѣлый міръ, сферу котораго нельзя счесть, имѣющій свои полюсы, холодные, умѣренные и жаркіе поясы, своихъ антиподовъ. Въ этомъ обширномъ мірѣ гармоніи композиторы выбираютъ себѣ одну или нѣсколько областей, сообразно своему призванію или интересамъ. Опредѣляя родъ ихъ труда, этотъ выборъ опредѣляетъ съ одной стороны, ихъ компетентность съ другой, ихъ предразсудки. Очень естественно и даже неизбежно приписывать преувеличенную важность, часто дѣлающуюся исключительною, предметамъ, составлявшимъ наше занятіе въ теченіе цѣлой жизни, особенно если имъ мы обязаны славой или состояніемъ. Музыкантъ, прославившійся въ какой-нибудь отрасли своего искусства, пріобрѣтъ въ ней спеціальныя познанія, дѣлающія его лучшимъ судьей тѣхъ, которые прошли или идутъ по тому же направленію. Его сужденія теряютъ свою авторитетность, по мѣрѣ того, какъ труды, составляющіе ихъ предметъ, удаляются отъ его собственной сферы; авторитетъ сводится къ нулю, когда между двумя лицами находится все огромное разстояніе, раздѣляющее антиподовъ композиціи въ отношеніи родовъ и стилей. Между работающимъ въ старинномъ церковномъ стилѣ и пишущимъ въ драматическомъ стилѣ новой итальянской школы, между сочинителемъ хораловъ, каноновъ и фугъ и тѣмъ, который пригоняетъ ноты къ водевильнымъ куплетамъ, между авторомъ разработаннаго скрипичнаго квартета или симфоніи въ стилѣ Моцарта и Бетховена и фабрикантомъ блестящихъ варіацій, между контрапунктистомъ, рѣшающимся идти въ ораторіи по стопамъ Генделя и салоннымъ трубадуромъ, жалобно напѣвающимъ чувствительный романсъ, трубадуромъ, которому стало бы дурно отъ одного запаха контрапункта, между всѣми этими артистами, говоримъ мы, только и есть общаго, что имя музыканта.

Вотъ главная, но не единственная причина предразсудковъ и ошибокъ, такъ часто помрачающихъ сужденія людей искусства, поскольку они бываютъ судьями своихъ собратьевъ. Слѣдуетъ еще принять во вниманіе различіе философскихъ точекъ зрѣнія: одни смотрятъ на музыкальное искусство съ точки зрѣнія матеріализма, другіе съ точки зрѣнія спиритуализма; третьи видятъ въ немъ родъ точной науки, основанной, подобно математикѣ, на комбинаціи чиселъ.

Эти послѣдніе очень рѣдки въ наше время. Наконецъ есть еще различія характера, настроенія духа, темперамента, судьбы, личнаго и національнаго вкуса. Два артиста, индивидуальность и судьба которыхъ будетъ представлять много контрастовъ, не менѣе того будутъ отличаться другъ отъ друга и въ своихъ произведеніяхъ, и, какъ артисты, будутъ чувствовать мало симпатіи другъ къ другу. Возможно даже, что между ними будетъ такая рѣзкая противоположность, такъ строго діаметральная во всѣхъ перечисленныхъ выше отношеніяхъ, что они будутъ отталкивать другъ друга въ силу естественнаго закона, подобно противоположнымъ полюсамъ двухъ магнитовъ. Вы уже назвали эту антитезу, олицетворенную въ двухъ важнѣйшихъ музыкантахъ нашей эпохи, и поэтому вы понимаете, почему Бетховень не долженъ былъ любить Россини.

Такимъ образомъ ошибки музыкантовъ зависятъ одновременно отъ границъ ихъ человѣческой и артистической индивидуальности. Эти границы — предѣлы генія и знаній, поскольку они очерчены какой-либо спеціальной областью искусства; предѣлы философской точки зрѣнія, съ какой вообще можетъ представляться намъ искусство, предѣлы нравственной личности, т. е. смѣсь, перевѣсъ или исключительное преобладаніе тѣхъ врожденныхъ склонностей и внѣшнихъ вліяній, которыя опредѣляютъ человѣка; предѣлы національности или воспринятіе идей вкуса и предразсудковъ, которые интеллектуально отдѣляютъ отъ всѣхъ другихъ странъ ту страну, къ которой данный человѣкъ принадлежитъ.

Теперь предположите музыканта, для котораго не существовать бы ни одинъ изъ этихъ предѣловъ и который никогда не ошибся бы въ отношеніи кого бы то ни было. Шестьдесятъ лѣтъ

тому назавъ нашъ способъ разсужденія показавъ бы весьма страннымъ. Предположить фактомъ то, что еще составляетъ вопросъ и выставить въ видѣ доказательства невѣроятнѣйшую гипотезу какой чудовищный паралогизмъ! Но эта нелѣпая гипотеза нынѣ стала фактомъ, и этотъ фактъ есть Моцартъ. Повторимъ въ суммѣ все, уже извѣстное нашимъ читателямъ, и посмотримъ, гдѣ могли находиться для всемірнаго музыканта указанные и опредѣленные нами различные роды предѣловъ. Возьмемъ сначала предѣлы генія и знаній въ отношеніи родовъ и стилей. Моцартъ писалъ рѣшительно всякаго рода музыку и во всѣхъ родахъ создалъ образцы. Слѣдовательно, здѣсь для него предѣловъ нѣтъ. Возьмемъ предѣлы точки зрѣнія, вообще опредѣляющей направленіе и эстетическій характеръ произведеній искусства. Моцартъ написалъ *Requiem*, болѣе того, эротическія и вакхическія сцены Донъ-Жуана, т. е. самое святое и самое нечестивое, что только можно написать погами. Онъ создалъ *Осмина* и *Лепорелло*, *Керубино* и *Церлину*, командора и *Анну*, т. е. самое веселое, чувственное, страстное, трагичное, таинственное, страшное, неземное, возвышенное, изъ всего, что только можетъ представить изображеніе человѣческихъ чувствъ. Онъ сочинилъ финалъ симфоніи *do* и колыбельную пѣсню, онъ написалъ увертюру Волшебной флейты, высшее усиліе науки комбинацій и послѣднее слово благозвучія, соединяя такимъ образомъ въ одномъ и томъ же произведеніи діаметрально противоположныя тенденціи музыки, ученіе такъ называемыхъ *orrechianti* или матеріалистовъ, и композиторовъ-математиковъ. Что касается предѣловъ, вытекающихъ изъ національности, то бесполезно говорить, что человѣкъ, охватившій всѣ возрасты музыки и соединившій въ себѣ всѣ школы, долженъ былъ остаться недоступнымъ вліянію національныхъ вкусовъ и предразсудковъ. Начиная съ *Идоменея*, музыку Моцарта нельзя назвать ни нѣмецкой, ни итальянской, ни французской, какъ очень мѣтко замѣчаетъ г. Фетисъ въ прекрасной статьѣ, которую мы имѣли удовольствіе прочесть не далѣе, какъ вчера¹⁴³. Эта музыка есть моцартовская, то-есть всемірная. Наконецъ по отношенію къ предѣламъ моральной индивидуальности, мы видѣли, что въ нѣкоторомъ родѣ сказочный характеръ нашего героя совмѣщать въ себѣ всевозможные контрасты. И на основаніи этого, Моцартъ руководствовался для оцѣнки и суда надъ своими собратами-музыкантами очень простымъ правиломъ. Ему нужно было только видѣть, есть-ли въ ихъ сочиненіяхъ какая-нибудь доля его собственнаго генія и природы. Если это духовное сродство оказывалось, то произведеніе, какъ бы маловажно оно ни было, приобретало въ его глазахъ нѣкоторое значеніе: *S'ist doch etwas dein*. Когда сродства не было, или, говоря иначе, когда композиторъ лишенъ былъ всякаго таланта, Моцартъ ничего въ немъ не видѣлъ: *Ist ja all nichst*. Естественно, что чѣмъ важнѣе и многочисленнѣе были точки соприкосновенія между нимъ самимъ и другимъ артистомъ, тѣмъ крупнѣе этотъ послѣдній ему казался; чѣмъ менѣе было этихъ точекъ соприкосновенія, тѣмъ болѣе судимый приближался къ нулю. Отсюда вытекала справедливость распредѣленія, столь же непогрѣшимая въ принципѣ, сколько она была послѣдовательна и свободна отъ всякаго узкаго или ограниченнаго предразсудка. Но тогда, скажете вы, Моцартъ долженъ былъ считать себя величайшимъ музыкантомъ древнихъ и новыхъ временъ. Этотъ выводъ настолько логиченъ, что противъ него нечего возразить. Да, и въ этомъ Моцартъ былъ согласенъ со мнѣніемъ потомства и Иосифа Гайдна; если же онъ никогда объ этомъ не высказывался, то по видимому онъ и не старался этого скрывать. Геніальный человѣкъ всегда знаетъ себѣ цѣну; но по истинѣ удивительно, что съ подобнымъ мнѣніемъ о себѣ, хотя и вполне справедливымъ, Моцартъ всю жизнь оставался самымъ простымъ и скромнымъ человѣкомъ. Играть и писать для перваго встрѣчнаго, не ожидая награды, кромѣ симпатіи слушателя и удовольствія сдѣлать одолженіе, рукоплескать своимъ соперникамъ по славу и любить ихъ - вотъ несомнѣнно черты характера, противоположныя гордости. Итакъ, сознаніе своихъ талантовъ во всемъ ихъ объемѣ было въ немъ только естественной оцѣнкой очевиднаго факта. Точно такъ же, если бы онъ былъ восьми футовъ ростомъ, онъ считалъ бы себя самымъ большимъ изъ двуногихъ, лишенныхъ перьевъ животныхъ, говоря опредѣленіемъ Платона. Мы должны однако сказать, что это полное сознаніе своего значенія самымъ рѣшительнымъ образомъ вліяло на судьбу и труды Моцарта. Сознавая себя первымъ музыкантомъ въ мірѣ, онъ настолько уважалъ данный ему Богомъ талантъ,

¹⁴³ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 29 сентября 1839 года.

что прежде всего искалъ одобренія самаго просвѣщеннаго судьи, т. е. своего собственнаго, и искалъ его въ ущербъ всему, что льститъ низменному честолюбію и желаніямъ, въ ущербъ популярности и богатству, здоровью и жизни. Если продолжать видѣть въ этомъ тщеславіе, то надо по крайней мѣрѣ сознаться, что оно еще никогда такъ не походило на добродѣтель.

Разсужденія, въ которыя мы вдались, повидимому вполне чужды заглавію нашей статьи: въ сущности же онѣ очень тѣсно съ нею связаны, такъ какъ объясняютъ трудъ, которымъ мы сейчасъ займемся. Изъ всѣхъ древнихъ и новѣйшихъ музыкантовъ Моцартъ нашелъ самое близкое сродство съ собой въ Генделѣ; ему онъ замѣтилъ всего подражалъ въ идеѣ и формѣ, въ буквѣ и духѣ своихъ церковныхъ сочиненій. Ни для кого другаго Моцартъ не обременилъ бы себя такой тяжелой и неблагодарной задачей, какъ *арранжировка* и пополненіе старинныхъ партитуръ. Четыре произведенія Генделя, къ которымъ Моцартъ приложилъ руку, суть: *Атисъ и Галатея*, *Мессія*, *Цецилія* и *Праздникъ Александра*.

Мы ограничимся разборомъ одного изъ этихъ произведеній, которое не будемъ разсматривать само по себѣ, но только въ отношеніи прибавленій и сокращеній Моцарта, слѣдовавшихъ одной той же методѣ при передѣлкѣ всѣхъ четырехъ сочиненій. Нашъ выборъ естественно падаетъ на *Мессію*, монументальную и великолѣпную партитуру, царящую надъ до-моцартовскими временами во всемъ величіи стиля, подобающаго ея предмету; истинные меломаны должны были бы установить ей восторженный культъ, какъ самому блистательному залогоу ихъ вѣры въ нетлѣнность произведеній музыки. *Мессія* написанъ тому назадъ около ста лѣтъ (1741). Я не буду васъ посылать слушать вѣковой шедевръ; увы, его слышать негдѣ. Но прочтите его, по крайней мѣрѣ, если умѣете читать, и убѣдитесь, что въ наше время нѣсколько легче было бы построить Страсбургскій соборъ, чѣмъ написать этого великана-партитуру.

Когда меломанъ, баронъ Ванъ-Свитенъ, предложилъ Моцарту арранжировать произведенія, о которыхъ идетъ рѣчь, послѣдній вспомнилъ, что онъ одинъ разъ сказалъ объ ихъ авторѣ: *Никто не обладаетъ наравнѣ съ Генделемъ тайной великихъ эффектовъ. Гдѣ онъ захочетъ, онъ поражаетъ, какъ громъ; и если его аріи и соло иногда растянуты, согласно съ модой его времени, то по крайней мѣрѣ въ нихъ всегда что-нибудь заключается*. Эти слова сдѣлались нѣкоторымъ образомъ программой труда, который ему былъ предложенъ. Гдѣ Гендель поражаетъ подобно грому, т. е. въ аріяхъ, представляющихъ вообще устарѣлую часть его произведеній, тамъ авторъ переложенія позволилъ себѣ сокращать или даже замѣнять нѣсколькими строками речитатива слишкомъ холодныя или монотонныя кантилены. Квартетъ струнныхъ инструментовъ, единственный или почти единственный аккомпаниментъ Генделя, былъ оставленъ въ своемъ первоначальномъ видѣ, не говоря объ исправленіи нѣкоторыхъ небрежностей стиля, простительныхъ въ композиторѣ, который, имѣя въ своемъ распоряженіи довольно плохіе оркестры, предпочтительно обрабатывалъ вокальныя партіи. Самымъ важнымъ и труднымъ дѣломъ было прибавленіе духовыхъ инструментовъ въ пропорціи, требуемой современной музыкой, созданной самимъ Моцартомъ. Легко по желанію прибавить одну или нѣсколько партій къ тексту партитуры написанной въ мелодическомъ стилѣ, но въ произведеніяхъ, обработанныхъ контрапунктически, такое прибавленіе представляетъ настоящую задачу, разрѣшеніе которой всегда поставлено между двухъ огней. Или прибавленныя партіи будутъ только удваивать и усиливать первоначальную инструментовку, — тогда это будутъ только добавочныя партіи; или мы введемъ въ арранжируемую музыку мелодическіе рисунки, которыхъ она не содержала въ себѣ, чуждыя ея автору комбинаціи, что будетъ святотатствомъ, если предположить, что имя автора Георгъ Фридрихъ Гендель. Для избѣжанія этого неудобства и этой опасности нуженъ былъ превосходный вкусъ въ арранжировкѣ, уваженіе къ тексту, доведенное до поклоненія, ни передъ чѣмъ не затрудняющаяся контрапунктическая ловкость, рѣдкое терпѣніе; нужна была, говоримъ мы, вся ученость и все умѣнье нашего героя, не говоря уже объ его фанатическомъ поклоненіи Генделю. Я думаю, что многія изъ его собственныхъ партитуръ не стоили ему такого труда, какъ эта арранжировка и пополненіе. Но и каковъ же этотъ трудъ! нѣтъ ни одной мысли, ни одной фразы, ни одной фигуры, ни одного пассажа въ рядахъ духовыхъ инструментовъ, которыя не принадлежали бы Генделю. Замѣьте, что эти инструменты часто играютъ активную и личную роль, что ходъ ихъ отличается

отъ хода струннаго квартета, и что число ихъ доводитъ иногда сумму гармоническихъ силъ до двадцати слишкомъ строчекъ, охваченныхъ общей акколадой. Я не могу рассказать, съ какимъ интересомъ и любопытствомъ я высматривалъ множество способовъ, которые выдумываетъ редакторъ новой партитуры, чтобы привести Генделя къ системѣ современной инструментовки, не отнимая и не ослабляя ни одной черты его величественнаго и строгаго облика, не измѣняя его никакими прикрасами, заимствованными у музыки другаго возраста, у другой школы, у другой индивидуальности музыканта. Великое торжество Моцарта въ этомъ случаѣ состоитъ въ томъ, что онъ никогда не позволилъ Моцарту сказать вещь, которая не пришла бы въ голову Генделю, тогда какъ геній обоихъ мастеровъ, хотя родственны въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, во многихъ другихъ былъ различенъ.

Несмотря на сокращеніе нѣкоторыхъ арій *Messiu* и на превращеніе другихъ въ речитативы, Моцартъ сохранилъ такое число ихъ, которое, какъ я боюсь, покажется все еще слишкомъ значительнымъ нынѣшнимъ любителямъ. Ихъ осталось 16, изъ 50-ти нумеровъ арранжированной ораторіи, съ хорами и речитативами. Всѣ эти нумера не были обработаны вновь. Нѣкоторые являются только съ аккомпаниментомъ квартета, и мы должны вообще замѣтить, что мелодія и гармонія Генделя нигдѣ не потеряла измѣненія, такъ какъ вокальныя партіи, скрипки и басы вездѣ остались неприкосновенными, не считая сокращеній.

Посмотримъ прежде всего, какъ Моцартъ поступалъ съ соло. Начнемъ не по выбору, откроемъ партитуру наудачу. Отлично, вотъ № 8, арія контральто, къ которой прибавлены флейта, два кларнета, два фагота и двѣ валторны. Первые такты ригурнеля, предвѣщая вокальное пѣніе, идутъ въ простыхъ восьмыхъ; скрипки скоро оставляютъ ихъ для очень граціозной фигуры въ шестнадцатыхъ, которая будетъ господствовать надъ всѣмъ номеромъ. Флейта присоединяется въ верхней октавѣ; остальные духовые инструменты, кромѣ валторнъ, слѣдуютъ мелодическому и ритмическому ходу, извлеченному изъ начальной идеи. То фигура въ шестнадцатыхъ исполняется всѣми инструментами сразу, то она раздѣляется въ имитацияхъ между двумя фалангами оркестра, старою и новою; то она пополняетъ пробѣлы первоначальнаго текста въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ одинъ басъ аккомпанируетъ вокальному пѣнію, что довольно часто встрѣчается въ музыкѣ Генделя. Другая фигура постоянно противопоставляется первой въ различныхъ формахъ, такъ что арія оказывается полно и прелестно инструментарною, всегда при помощи идей и мотивовъ автора.

Такъ же какъ и въ собственныхъ произведеніяхъ, Моцартъ распредѣлилъ здѣсь весьма неравномѣрно богатства инструментовки, сообразно съ характеромъ и важностью отдѣльных частей. Напримѣръ, есть арія баса, № 44, къ которой онъ прибавилъ только одну трубу и двѣ валторны¹⁴⁴. Уже текстъ нумера, относящійся къ страшному суду, призываетъ содѣйствіе этихъ инструментовъ, а характеръ музыки требовалъ ихъ еще настоятельнѣе. Эта арія кажется мнѣ одною изъ слабѣйшихъ въ ораторіи. Авторъ переложенія не измѣнилъ выраженія картины, которую онъ самъ впоследствии долженъ былъ такъ дивно воспроизвести, но онъ дополнилъ существенный недостатокъ колорита фигурами, фанфарами мѣдныхъ инструментовъ, которыхъ не могъ замѣнить квартетъ въ оркестровой музыкѣ.

Есть нумера, дополненія къ которымъ сдѣланы еще съ большею расчетливостью; между прочимъ № 48, увеличенный одной строкой для фагота. Здѣсь качество вознаграждаетъ за количество, № 48 есть арія сопрано, одна изъ лучшихъ въ произведеніи, мелодичная, выразительная; она была бы совсѣмъ прекрасна, если бы не двѣ-три устарѣлыя каденціи. Въ аріяхъ Мессіи много прекрасныхъ мелодическихъ идей; *es ist immer etwas drin*, какъ говорили нашъ герой; но ихъ почти всегда портитъ отсутствіе вокальнаго періода и слѣдовательно многочисленность совершенныхъ каденцій, часто неприятныхъ и однообразныхъ, безконечное повтореніе словъ, цѣлый потокъ маленькихъ фіоритуръ или кудрявыхъ нотокъ, которыя ложатся на пѣніе, какъ плохой парикъ. Впрочемъ эти недостатки не свойственны лично Генделю, они составляли формализмъ той эпохи. Возвращаясь къ № 48 замѣтимъ, что семь тактовъ, слѣдующіе за ригурнелемъ, часто повторяющіеся въ теченіе нумера, представляли нѣкотораго рода пустоту въ мелодіи, аккорды,

¹⁴⁴ Партія трубы, очень простая и легкая, принадлежитъ можетъ быть самому Генделю.

коротко ударяемые на сильныхъ временахъ и прерываемые паузами на слабыхъ. Такъ какъ аккорды сами по-себѣ не имѣютъ ничего замѣчательнаго, то трудно себѣ представить, къ чему служить такая продолжительная пустота. На ней Моцартъ построилъ фигуру контрапункта, порученную фэготу, написанную съ рѣдкимъ изяществомъ и прекрасно присоединенную къ возобновленію мелодіи въ струнныхъ инструментахъ. О, вотъ это ужъ несомнѣнно принадлежитъ Моцарту! Нѣтъ, типъ принадлежитъ Генделю. Посмотрите 68-й и 69-й такты. Авторъ переложенія только придавъ фигурѣ большее развитіе, и если онъ позволилъ себѣ маленькую вольность, то конечно лишь потому, что желалъ поставить что-нибудь на то мѣсто, гдѣ ничего не было. Кромѣ того эта фигура такъ хорошо подходитъ къ общей инструментовкѣ, которой она служитъ главнымъ украшеніемъ, что разъ видѣвши ее, нельзя понять, какимъ образомъ она можетъ быть отъ нея отдѣлена.

Дѣлая все, что было въ силахъ человѣческихъ, для арій Генделя, Моцартъ не имѣлъ претензій *поправить неизгладимыя слѣды времени*. Мелодіи, богаче убранныя, но оставшіяся вѣрными модѣ своей эпохи, привели бы въ восхищеніе дворъ Георга I, если бы онъ воскресъ; но для нашего слуха онѣ не имѣютъ той же привлекательности. Ужъ если быть модѣ, то я предпочитаю нынѣшнюю. Трудъ Моцарта становится гораздо благодарнѣе въ хорахъ, славной и нетлѣнной части произведеній Генделя, гдѣ слѣды современнаго вкуса стираются, уступая мѣсто истинно прекрасному для всѣхъ странъ и вѣковъ. Эти шедевры всегда остались бы тѣмъ, что они есть, даже безъ помощи современной инструментовки, которая могла однако значительно усилить ихъ эффектъ. Если бы мы захотѣли получить общее понятіе о методѣ, которой слѣдовали редакторъ новаго изданія для пополненія оркестра въ хорахъ Генделя, о методѣ, указанной самымъ характеромъ вещей, то мы должны были бы только вспомнить одно изъ нашихъ предыдущихъ замѣчаній. Мы сказали, что въ сочиненіяхъ, обработанныхъ контрапунктически, свободное прибавленіе одной или нѣсколькихъ реальныхъ партій всегда представляетъ затрудненія. Эти затрудненія увеличиваются въ прямомъ отношеніи къ числу первоначально написанныхъ голосовъ и къ строгому употребленію фугированнаго стиля, т. е. къ болѣе рѣзкому развитію въ мелодическомъ и ритмическомъ ходѣ каждаго изъ голосовъ. Но когда строгость доведена до крайняго предѣла, какъ напримѣръ въ правильной фугѣ, гдѣ всѣ партіи равно важны, гдѣ все держится, сцѣпляется и соотвѣтствуетъ одно другому по общимъ законамъ и по особымъ, свойственнымъ этому роду сочиненія, т. е. въ хорошей фугѣ (а фуги Генделя превосходны), допускающей только необходимое, но и требующей его цѣликомъ, возможность прибавленій естественно сводится къ нулю. Согласно этому, т. е. по отношенію къ труду, предметомъ котораго они были, хоры *Мессіи* можно раздѣлить на три отдѣла: хоры съ болѣе или менѣе простымъ контрапунктомъ, хоры съ фугированнымъ контрапунктомъ, и собственно фуги. Моцарту была предоставлена свобода много прибавлять къ первымъ, и онъ широко ею воспользовался, постоянно придерживаясь принципа пополнять Генделя Генделемъ же. Въ хорахъ второй категоріи онъ дѣлалъ то больше, то меньше, смотря по тому, приближалась ли музыка болѣе къ простому стилю фуги. Къ правильнымъ фугамъ Моцартъ ничего не прибавилъ въ численномъ отношеніи дѣйствительныхъ партій. Большинство фугъ даже остались при своей первоначальной инструментовкѣ; и если въ великолѣпномъ финалѣ *Amen*, № 50, который также представляетъ фугу, фаланга духовыхъ инструментовъ доведена до полного состава, то она здѣсь только удваиваетъ голоса и партіи квартета. Видно, что по мѣрѣ того какъ Гендель приближается къ той области, гдѣ геній его блещетъ съ наибольшимъ величіемъ и торжественностью, работа Моцарта пропорціонально уменьшается. Она конечно уменьшается, если мы будемъ смотрѣть только на ту часть труда, которая требовала изобрѣтенія; но выборъ дополнительныхъ инструментовъ и ихъ акустическая связь, тщательное разыскиваніе самаго выгоднаго помѣщенія для каждаго, расположеніе ихъ группъ, искусство заставлять ихъ говорить кстати и кстати молчать, глубокий и ученый расчетъ въ томъ, что могло возвысить матеріальный эффектъ и безъ того столь грандіозной музыки, — неужели все это будетъ ничтожно въ нашихъ глазахъ? Конечно нѣтъ, и мы можемъ смѣло сказать, что слушатель, который остался бы холоденъ при исполненіи какого-нибудь нумера Генделя, скудно аккомпанируемаго квартетомъ, сталъ бы на колѣна, если бы услышалъ тотъ-же нумеръ въ полнотѣ и богатствѣ современной инструментовки. Чего не доставало, напримѣръ, № 217, мрачно и страшно

торжественному хору, гармонія котораго, обогащенная рѣзкими задержаніями, проходитъ черезъ фигуру, на половину состоящую изъ шестнадцати съ точками и на половину изъ тридцати вторыхъ? она ударяется *staccato* поочередно въ верхнихъ и нижнихъ голосахъ оркестра. Здѣсь не было мѣста для новыхъ рисунковъ мелодіи, но дивное гармоническое послѣдованіе могло **распределиться** въ связныхъ нотахъ бѣльшей стоимости, и Моцартъ, по обыкновенію, поручилъ ихъ духовымъ инструментамъ. Хоръ неизмѣримо выигралъ отъ этого, какъ величественъ ни былъ онъ и безъ того. Возьмемъ еще № 37, знаменитое *Аллилуйя*, столь же величественный гимнъ, который, кажется, долженъ былъ бы огласить всѣ концы вселенной при инструментальныхъ силахъ, данныхъ ему Моцартомъ. Не вдвое ли уменьшилось если не совсѣмъ бы уничтожилось въ наши дни это непостижимое могущество *Аллилуйя*, при исключеніи изъ тонической массы моцартовскаго контингента: флейтъ, гобоевъ, кларнетовъ, фаготовъ, валторнъ и также можетъ быть трубъ и литавръ.

Обработка ораторіи, такъ благоговѣнно приуроченная къ духу и буквѣ первоначальнаго текста, до такой степени вездѣ съ нимъ сливается, что нѣтъ слѣдовъ, вставокъ или швовъ, которые выдавали бы присутствіе втораго автора. Никогда древній памятникъ, оконченный или реставрированный въ повѣйшія времена, не представлялъ въ своихъ добавочныхъ частяхъ болѣе совершеннаго согласія съ идеями перваго архитектора и не обольщала глазъ болѣе обманчивыми оттѣнками искусственной ветхости. Мы спрашиваемъ, въ какомъ нумерѣ, на какой страницѣ, на которомъ тактъ узнаете вы Моцарта? Вездѣ вы видите только Генделя, композитора старой Англіи, его внушительную фигуру, его побѣдоносный взглядъ, его густыя брови, громадный парикъ и одежду съ галунами¹⁴⁵. Вы видите его только украшеннымъ его собственной красотой, обогащеннымъ его собственнымъ достояніемъ; парикъ его завить и напудрять заново, болѣе широкіе и блестящіе галуны украшаютъ его придворное платье, покрой котораго сохраненъ. Почтенный столѣтній старецъ еще поетъ нота въ ноту кантилены своихъ юныхъ лѣтъ, но не такъ часто и долго, какъ прежде. Развѣ не слѣдовало, въ самомъ интересѣ великаго музыканта, произведенія котораго хотѣли возобновить въ исполненіи, позаботиться о терпѣніи любителей 89-го года, приученныхъ Глукомъ, Ниччини, Саккини, Паэзіелло, Сальери, Чимарозой и прежде всѣхъ Моцартомъ — къ инымъ мелодіямъ?

Мы думали, что эти немногія замѣчанія о сочиненіи, въ которомъ Моцартъ снизошелъ до скромнаго труда переложенія, будутъ имѣть нѣкоторый интересъ для музыканта. Не странно-ли, не трогательно ли видѣть, какъ самый плодовитый, самый выдающійся, наиболѣе всеобъемлющій, изъ когда-либо существовавшихъ геніевъ, посвящаетъ столько драгоценныхъ дней своей кратковременной жизни на украшеніе объемистыхъ партитуръ, ему не принадлежавшихъ; онъ, который втеченіе тѣхъ же дней написалъ бы такой же томъ оригинальныхъ произведеній! И съ какой любовью, съ какой добросовѣстностью, съ какимъ самоотверженіемъ исполнилъ онъ этотъ трудъ, правда, достойный того, но тяжелый и неблагодарный, потому что ничего не прибавилъ къ его славѣ и конечно очень мало вложилъ въ его кошелекъ. Онъ несомнѣнно заработалъ бы гораздо больше, если бы употребилъ это время на сочиненіе контредансовъ для кабачковъ Пратера.

¹⁴⁵ Смори портретъ Генделя.

Самъ Моцартъ не зналъ, для какихъ цѣлей на него налагается подобная работа. Молодой человѣкъ, которому оставалось жить не болѣе трехъ лѣтъ, не зналъ, что духъ Генделя скоро сторицею возвратитъ ему цѣну его жертвы. Подивимся путямъ Провидѣнія. Въ 88-мъ, 89-мъ и 90-мъ годахъ Моцартъ предпринимаетъ и продолжаетъ труды, цѣль которыхъ — посвятить его во всю глубину стilia Генделя, одного изъ первыхъ проповѣдниковъ христіанскаго слова, переведеннаго на гармонію. Кромѣ того въ 89-мъ году нашъ герой отправляется въ Лейпцигъ слушать случайно исполнявшіеся тамъ мотеты Баха, ту музыку, *которая можетъ чему-нибудь научить*. Онъ дѣйствительно научился, и такъ хорошо, что два эксперта, къ авторитету которыхъ я съ гордостью обращаюсь, Рохлицъ и аббатъ Штадлеръ, отмѣтили слѣды этого глубокаго изученія вокальной музыки Баха, первый — въ *Реквиемѣ*, второй — въ *Волшебной флейтѣ*. Не дерзая равняться съ подобными судьями, я съ своей стороны рѣшаюсь утверждать, по партитурѣ *Мессіи* и согласно съ самимъ Штадлеромъ, что однимъ изъ многочисленныхъ и необычайныхъ условій, благодаря которымъ смертному было дано произвести Реквиемъ, было изученіе Генделя, еще болѣе, чѣмъ Баха. А въ 91-мъ году Моцартъ долженъ былъ сочинить Реквиемъ и умереть!

COSI FAN TUTTE.

Опера буффъ въ двухъ дѣйствіяхъ.

90-й годъ былъ однимъ изъ самыхъ несчастныхъ и безпокойныхъ въ жизни Моцарта. Это былъ также наименѣе плодоносный изъ его классическихъ годовъ. Собственноручный каталогъ представляетъ подъ этимъ годомъ только пять оригинальныхъ произведеній, изъ которыхъ самое значительное: *Così fan tutte, ossia la Scuola degli Amanti*.

Для оцѣнки музыки этой оперы, для сужденія объ ея красотахъ и относительныхъ несовершенствахъ, мы принуждены говорить о либретто, которое ниже всякой критики. Это родъ аполога въ формѣ драмы, аполога нанзанку, въ которомъ какъ будто бы четвероногій моралистъ заставляетъ дѣйствовать и говорить индивидуумовъ нашей породы. Мораль заключается въ томъ, что всѣ женщины обманываютъ, когда находятъ къ тому удобный случай. Что касается содержанія, то вотъ оно: два офицера, Феррандо и Гульельмо, одинъ теноръ, другой баритонъ, любятъ двухъ сестеръ — Фіордилиджи и Дорабеллу. Эти четыре сердца сочетались въ обратномъ отношеніи къ діапазнамъ, такъ какъ баритонъ любитъ примадонну, а теноръ секундадонну. Мы сейчасъ увидимъ, что завязывая эти неуклюжіе узлы, музыкантъ новидимому уклонился отъ общепринятаго обычая для того, чтобы на самомъ дѣлѣ къ нему возвратиться. Оба влюбленныхъ увѣрены въ вѣрности дамъ своего сердца; но другъ ихъ, донъ Альфонзо, въ нее не вѣритъ, потому что онъ философъ, а философъ онъ потому, что въ вѣрность совсѣмъ не вѣритъ. Вся его мудрость только въ этомъ и заключается. Раздраженные рѣчами старика, молодые люди предлагаютъ ему побиться съ ними объ закладъ. Старикъ соглашается и берется самъ руководить испытаніемъ, которое должно рѣшить споръ. Офицеры дѣлаютъ видъ, что получили приказаніе уѣхать; они уѣзжаютъ и черезъ минуту возвращаются переодѣтыми. Другая форма и фальшивые усы мѣняютъ ихъ до такой степени, что сестры не узнаютъ ихъ и принимаютъ въ качествѣ иностранцевъ въ свой домъ. Какъ только неосторожные спорщики вступаютъ такимъ образомъ въ жилище своихъ красавицъ, атака немедленно начинается. Я долженъ васъ предупредить, что наши офицеры мѣняются ролями для ббольшаго интереса борьбы и для избѣжанія скучнаго повторенія уже вполнѣ достигнутыхъ ими побѣдъ. Теноръ обращаетъ свои мольбы къ примадоннѣ, баритонъ къ секундадоннѣ, и такимъ образомъ все возвращается къ обычному музыкальному порядку. Первые амплуа вмѣстѣ тянутъ терціи и сексты въ дуэтахъ, вторые отъ нихъ не отстаютъ. Вслѣдъ за объясненіями въ любви обоихъ офицеровъ, слѣдуютъ съ возрастающею силой извѣстныя фразы такого рода романовъ: великій гнѣвъ и великіе упреки, постепенное смягченіе, жалость, прощеніе, наконецъ любовь за любовь и двѣ свадьбы одновременно. Когда такимъ образомъ философъ выигрываетъ закладъ, офицеры снимаютъ усы и красавицы узнаютъ ихъ. Молодые люди прощаютъ своимъ возлюбленнымъ то, что онѣ женщины; онѣ поступили такъ, какъ поступаютъ всѣ женщины, что весьма логично съ ихъ стороны; послѣ того каждый изъ нихъ безпрекословно беретъ принадлежащее ему по праву давности. Феррандо и Дорабелла, Гульельмо и Фіордилиджи будутъ жить такъ дружно, какъ будто любовь ихъ никогда не перекрещивалась. Поэтъ остался вѣрнымъ Аристотелю: все это происходитъ менѣе, чѣмъ въ двадцать четыре часа.

Замѣьте прежде всего, что во всей кучѣ плоскостей нѣтъ ни одного смѣшнаго словечка. Это не комично ни съ какой стороны, это просто глупо. Очевидно, что подобное либретто не далеко уходитъ по литературному достоинству отъ *Turco in Italia* и *Italiana in Algeri*, двухъ пьесъ, въ которыхъ полное отсутствіе остроумія и здраваго смысла искупается излишкомъ самаго шутовства, изобиліемъ трубаго шаржа и потѣшныхъ карикатуръ, которыя, благодаря музыкѣ Россини и ирѣ Цамбони, были для насъ, петербургскихъ любителей, забавнѣ всякаго остроумія на свѣтѣ. Въ *Così fan tutte* даже и въ этомъ отношеніи ничего нѣтъ. Единственный комикъ пьесы — молодая дѣвушка,

Деспина, камеристка барышень, являющаяся въ качествѣ доктора и нотаріуса, которую барышни, постоянно глухія и слѣпыя, конечно принимаютъ за настоящаго доктора и за настоящаго нотаріуса. Молодая дѣвушка превращена въ фабриканта контрактовъ и рецептовъ. Почему бы намъ не удивляться усилю глупости такъ же искренно, какъ мы удивляемся усилю гения! Докторъ и нотаріусъ были необходимы по плану либреттиста. Но въ такомъ случаѣ было бы вполне естественно вручить эту двойную роль и должность донъ Альфонзо; онъ вполне достоинъ его философіи и произносимыхъ имъ латинскихъ сентенцій. Такое простое измѣненіе принесло бы значительныя выгоды. Во первыхъ, замѣна мужчиной женщины въ мужскомъ платьѣ сохраняла бы матеріальную иллюзію, безъ которой театральнѣйшій эффектъ невозможенъ; во-вторыхъ, донъ Альфонзо имѣлъ бы случай выказать себя въ качествѣ пѣвца-комика и актера. Вся опера выиграла бы отъ этого. Всѣ мы знаемъ, какъ смѣшно и жалко видѣть въ серьезной оперѣ женщину съ усами, каской на головѣ и щитомъ въ рукѣ. Здѣсь по крайней мѣрѣ музыка вознаграждаетъ за драматическій абсурдъ. Мы слышимъ контральтовые аріи, часто прекрасныя, очень мелодичныя и отлично исполняемыя; но женщина, наряженная въ докторскій парикъ въ оперѣ-буффъ совершенно ни къ чему ни годится. Высокіе голоса почти неудобны для музыкальнаго шутовства, а грубый шаржъ неприличенъ игрѣ актрисъ.

Перейдемъ къ характерамъ пьесы, если они въ ней только существуютъ. Прежде всего посмотримъ тѣ, которые либреттистъ взялъ въ двухъ экземплярахъ: Феррандо и Гульельмо, Фіордилиджи и Дорабелла. Это положительно двойники. Двойные узлы завязываются, подвигаются, усложняются и развязываются съ такой правильностью и симметричностью, что соответственныя сцены очень похожи на фигуры кадрили. Въ одномъ мѣстѣ вы видите кавалеровъ рядомъ; дамы напротивъ нихъ, и тоже рядомъ. Четыре дѣйствующія лица постоянно довольствуются двумя текстами. Это ансамбли. Сначала одна пара, мужчина и женщина, исполняетъ *pas de deux* между тѣмъ какъ другая пара, которая должна исполнить такое же па, ждетъ своей очереди за кулисами. (Дуэты между различными діапазонами и на два текста). Затѣмъ мужчины являются одни; потомъ женщины одни; ужь не другъ противъ друга, но рядомъ, т. е. поютъ дуэты на одинаковыя слова. По окончаніи кадрили кавалеры подають руку дамамъ и отводятъ ихъ на мѣста. Въ сущности четыре дѣйствующія лица такъ хорошо охарактеризованы, что если бы Фіордилиджи нарядить въ платье Дорабеллы, то старшая стала бы младшей и наоборотъ; Феррандо, обмѣнявъ свои свѣтлые усы на черные усы Гульельмо, обмѣнялся бы съ своимъ товарищемъ и душой. Итакъ, простыми индивидуальностями здѣсь являются только философъ и Деспина. Первый представляетъ совершенное ничтожество, какъ лирическій характеръ, другая связана съ драмой только бессмысленными переодѣваніями, о которыхъ уже шла рѣчь; но оба они по крайней мѣрѣ имѣютъ собственную душу и волю и служатъ главными двигателями пьесы. Благодаря соединеннымъ хлопотамъ философа и субретки, которые составляютъ третью музыкальную пару и позволяютъ составить шестиголосные ансамбли, — благодаря имъ тамъ и сямъ есть нѣкоторое дѣйствіе и движеніе, разумѣется съ искусственными пружинами; дѣйствіе лишенное всякаго правдоподобія, но все равно. Этого было довольно для секстета и двухъ финаловъ, для торжества Моцарта и отпущенія грѣховъ либреттисту.

Слѣдовательно, какъ мы видимъ, въ либретто не было ни здраваго смысла, ни реальнаго дѣйствія, ни страстей, ни характеровъ, ни даже шутовства, которое можно было бы сдѣлать такимъ же забавнымъ, какъ самые обыкновенные шаржи итальянской оперы. Передъ композиторомъ была чистая, ничѣмъ не прикрытая глупость, полное ничтожество. На чемъ же построить онъ свою музыку? Въ Фигаро было мало лирическаго матеріала, но тамъ было много остроумія; за неимѣніемъ чувства, остроуміе представляло драгоценный источникъ для Моцарта, который и самъ былъ имъ такъ богато надѣленъ. Въ *Cosi fan tutte* остроумія вовсе не было, а чувства еще гораздо меньше, чѣмъ въ *Фигаро*, потому что любовь въ ней разсматривается, какъ постоянная ложь, какъ грубая иронія, а кромѣ любви никакая другая страсть не появляется. Очевидно, если бы Моцартъ захотѣлъ обработать эту тему съ тѣмъ уваженіемъ, съ которымъ онъ любилъ относиться къ труду своихъ поэтовъ, если бы онъ сталъ искать прежде всего драматической истины въ такой драмѣ, гдѣ рѣшительно все фальшиво, то случилось бы одно изъ двухъ: или онъ призналъ бы поэму

невозможною для сочиненія и оставилъ бы ее, или онъ долженъ былъ бы написать плохую музыку, партитуру безъ остроумія и безъ души, что для него было также невозможно. Заключенный въ эту безвыходную дилемму, нашъ герой по необходимости сдѣлалъ то, что итальянскіе композиторы дѣлають по привычкѣ и систематически. Онъ отнесся къ тексту легко и, кажется, иногда даже совсѣмъ забывалъ его. Мы скажемъ однако, что многочисленныя уклоненія отъ поэтического смысла, или скорѣе безсмыслицы, въ музыкѣ *Così fan tutte* совсѣмъ не похожи на несообразности, въ которыхъ столько разъ упрекали Россини и его подражателей. Въ операхъ новой итальянской школы есть множество чумеровъ, которые расходятся съ положеніемъ, которые говорятъ совершенно противоположное тому, что говорятъ слова; напримѣръ, живыя кабалетты при смертномъ приговорѣ, молитва къ Богу Израиля, превращенная въ любовную жалобу; или потокъ рулады, изливаемый вмѣсто слезъ надъ трупомъ молодаго любимаго супруга и пр. нѣтъ, текстъ *Così fan tutte* никогда не пародируется такимъ образомъ. Правда, музыка не всегда согласуется съ духомъ положеній и съ чувствами дѣйствующихъ лицъ, какъ ихъ понимаютъ либреттисты; но она придаетъ имъ только иное, болѣе тонкое, разнообразное, болѣе драматическое и лирическое толкованіе, впрочемъ вполне совмѣстимое съ положительными данными сюжета. Я объяснюсь: первымъ дѣломъ композитора, какъ и слѣдовало ожидать, было разъединеніе двойныхъ лицъ. Подъ его перомъ Феррандо сталъ другимъ человѣкомъ, чѣмъ Гульельмо, Дорабелла младшей сестрой, нисколько не похожей на старшую. Баритонъ, какъ вы догадываетесь, относится ко всему довольно философски и даже довольно весело. Онъ добровольно соглашается съ аксіомами Альфонзо, и испытаніе для него одна игра. Шутливость преобладаетъ во всемъ, что онъ поетъ одинъ или съ Дорабеллой. Теноръ не таковъ, онъ страстенъ и легкомысленъ, ревнивъ и романтиченъ, слѣдовательно вполне музыкаленъ. Измѣна его возлюбленной очень его огорчаетъ, и насъ съ нимъ вмѣстѣ. *Io sento che ancora quest'alma l'adora* – какая трогательная мелодія, сколько истинной страсти! Но другія мелодіи въ дуэтѣ *Fra gli amplessi*, слѣдующія за аріей, свидѣлствуютъ, что Феррандо, самъ увлекшись ролью оболъстителя, ужъ не думаетъ о проигранномъ закладѣ. Онъ даже радъ несчастію, которое доставляетъ ему такую сладостную утѣху; онъ начинаетъ любить Фіордилиджи такъ же искренно, какъ любилъ другую. Эта сцена не единственная, въ которой Моцартъ выразилъ искреннее чувство, вмѣсто постоянной пародіи его, какъ хотѣлъ либреттистъ. Во сколькихъ отношеніяхъ выиграло бы произведеніе, если бы внутреннее измѣненіе характеровъ могло вліять на самыя событія пьесы! Иная драма родилась бы изъ партитуры. Молодые люди, строя западню своимъ возлюбленнымъ, сами попались въ нее. Такъ какъ проступки обоюдны, то и необходимость прощенія становится взаимною. Всѣ признають, что первоначальный выборъ былъ ошибоченъ, что секундадонна создана для баритона и что небо, согласное съ требованіями музыки, предназначило тенору примадонну; всѣ благодарятъ и награждаютъ философа за оказанную имъ великую услугу, и испытаніе ведетъ къ полюбовному обмѣну между женихами. Опера называется ужъ не *Così fan tutte*, но *Così fan tutti* хотя такое заглавіе и остается по прежнему общимъ мѣстомъ, плохой пословицей, но она обработана менѣе тупоумно, хотя и такъ же дико, и представляетъ развязку, которая не подавила бы пьесу тяжестью своей невѣроятной плоскости.

Подобно своимъ кавалерамъ, молодыя дѣвушки отличаются другъ отъ друга въ музыкѣ искусными отѣнками и остроумными контрастами. Относительно Фіордилиджи Моцартъ до извѣстной степени вошелъ въ намѣренія либреттиста. Онъ отнесся къ примадоннѣ съ нѣкотораго рода почтительной серьезностью, за которою очевидно скрывается иронія. Аріи ея, скроенныя по образцу старинныхъ бравурныхъ итальянскихъ арій, въ наше время имѣють то драматическое достоинство что своими показными и выставочными формами очень подходятъ къ аффективному языку жеманства и кокетства. Взгляните на эту принцессу, постоянно изрекающую свои великія принципы, провозглашающую себя при трубномъ гласѣ неприступной крѣпостью, Гибралтаромъ вѣрности: *Come scoglio immota resto*. Послушайте, какъ этотъ высокій голосъ понижается, чтобы достигнуть контральтовыхъ нотъ, этимъ самымъ доказывая отсутствіе глубины, какъ затѣмъ онъ однимъ прыжкомъ переносится на противоположный конецъ діапазона, потомъ развертывается въ блистательныхъ руладахъ, какъ будто говоритъ: вотъ какова я, вотъ какъ я сильна; повергайтесь же скорѣе къ моимъ стопамъ! Кокетка находитъ себя великолѣпною, когда

она почти смѣшна. Другая сестра совсѣмъ иного склада: она быстро воспламеняется, придаетъ мало значенія церемоніалу предварительнаго ухаживанія; она легкомысленна, но искренна и наивна; она любитъ сильно, пока любится; словомъ, она одна изъ тѣхъ итальянскихъ дамъ, которыя приказываютъ своему швейцару говорить друзьямъ дома: *синьора* не принимаетъ ни сегодня, ни завтра, ни всю недѣлю: — *синьора влюблена*. При такихъ прекрасныхъ качествахъ, Дорабелла поетъ всегда искренно, и въ печали, и въ радости. Она не скрываетъ своего счастья въ полу-сентиментальномъ, полу-шутливомъ дуэтѣ *Il coro ti dono*, такъ же, какъ не скрывала своей печали и слезъ въ аріи *Smania implacabili*, одной изъ лучшихъ, если не наилучшей въ произведеніи. Такимъ образомъ Моцартъ превратилъ двѣ пары манекеновъ въ четырехъ живыхъ людей.

Посмотримъ теперь, что онъ сдѣлалъ для донъ Альфонзо и его союзницы Деспины. Философъ въ комической оперѣ представлялъ тѣ-же неудобства, что и Фигаро: онъ былъ благоразумнымъ лицомъ въ пьесѣ, или назывался такимъ, и, что еще хуже, онъ былъ заинтересованъ въ событіяхъ только потому, что побился объ закладъ. Либреттистъ далъ ему два текста аріи, которые не могли помочь его лирико-драматическому ничтожеству, потому что не касались нравственной стороны лица. Эти двѣ очень коротенькія каватины, которымъ для аккомпанимента Моцартъ далъ квартетъ, и о которыхъ мы ничего не имѣемъ сказать кромѣ того, что одна въ *fa mineur*, другая въ *do majeur*, и что послѣдняя оканчивается остротой, какъ водевильный куплетъ, но разумѣется остротой музыкальной. Когда Альфонзо говоритъ влюбленнымъ *ripetete con me: cosi fan tutte*, всѣ трое хоромъ повторяютъ анаѹему-пословицу въ серьезномъ темпѣ и отдѣльными аккордами, которые ведутъ къ очень оригинальной и остроумной каденціи въ церковномъ стилѣ. Что можетъ быть назидательнѣе морали этой пьесы, заключенной въ ея названіи? развѣ ее не слѣдовало запечатлѣть крупными нотами въ памяти слушателей? За неимѣніемъ специальной рамки для портрета Альфонзо, музыкантъ очень удачно охарактеризовалъ его въ ансамбляхъ нѣсколькими юмористическими чертами. Первый квинтетъ, секстетъ и финалы, несмотря на текстъ, возвышаютъ философа до живой личности, срисованной съ натуры. Вамъ конечно случалось встрѣчать въ свѣтѣ (а мы говоримъ о большомъ свѣтѣ) стариковъ, умѣющихъ быть пріятными и полезными дамамъ и молодымъ людямъ, въ обществѣ которыхъ они обыкновенно вращаются; это паразиты съ язвительными сентенціями, будуарные оракулы, совѣтники молодыхъ повѣсь и сами перезрѣлые и смѣшныя повѣсь, тщеславно носящіе вывѣски искусственной мудрости и объявляющіе виноградъ слишкомъ зеленымъ, что не мѣшаетъ имъ поглядывать въ лорнетъ на его кисти. Альфонзо принадлежитъ къ этой забавной разновидности челоѡческаго рода, надъ которой смѣялись бы еще больше, чѣмъ надъ легко воспламеняющимися стариками, если бы эти существа, иногда необходимыя тѣмъ самымъ, что они ни къ чему не годны, не обладали обыкновенно насмѣшливостью и находчивостью. Понятно, что такой характеръ болѣе свойственъ разговорной комедіи, чѣмъ комедіи въ пѣніи, однако Моцартъ схватилъ нѣкоторыя его черты очень остроумно и ловко, между прочимъ увѣренность и легкомысленно-догматическій тонъ нашего доктора поверхностной болтовни, выраженной въ слѣдующей фразѣ перваго квинтета: *Saldo amico finem lauda*. Вообще партія Альфонзо въ сценахъ дѣйствія дышетъ лукавой и сдержанной радостью, замѣчательной по комизму. Есть-ли это удовольствіе мистификаціи для изобрѣтателя и руководителя ея, или истинная радость мудреца, мстящаго двумъ юнымъ четами за то, что онъ самъ уже не молодъ и непріятенъ? Текстъ не даетъ никакихъ объясненій по этому поводу. Итакъ, мы можемъ принять то или другое толкованіе, или оба вмѣстѣ.

Большинство нашихъ замѣчаній о философѣ можетъ также относиться и къ Деспинѣ. Она, какъ и онъ, не имѣетъ прямого и личнаго интереса въ событіяхъ драмы. но она обладаетъ характеромъ субретки, духомъ интриги; она довольна своими дѣлами; плутовство молодой дѣвушки противопоставляется плутовству старика; наконецъ она, подобно своему партнеру, пользуется большимъ лирическимъ значеніемъ въ многоголосныхъ сценахъ. Двѣ аріи Деспины построены на дополнительныхъ текстахъ, которые можно найти въ очень многихъ итальянскихъ и нѣмецкихъ операхъ: банальныя, ничего не выражающія размышленія, которыя композиторъ принужденъ принаравливать для послѣднихъ амплуа, что всегда бываетъ пренепріятной и даже затруднительной работой. Что можно написать на слова, которыя ничего не говорятъ для пѣвцовъ,

которые едва поют, и для публики, которая не слушает? Въ самомъ дѣлѣ, я всегда искренно сочувствовалъ положенію бѣдной пѣвицы на вторыя или третьи роли, когда начинался ригурнель ея нумера. Я какъ сейчасъ вижу передъ собой, какъ несчастная торжественно шагаетъ по доскамъ, не умѣя ходить; или какъ она стоитъ неподвижно, не зная, какую руку поднять сначала, обративъ глаза къ небу, какъ бы вымаливая у него немножко голоса; какъ потомъ она переводитъ глаза на капельмейстера съ умоляющимъ выраженіемъ, какъ будто его палочка могла бы снѣть за нее. Я повторяю, трудно не сожалѣть этихъ жертвъ, но еще труднѣе удержаться отъ заразной веселости, которая всегда охватываетъ публику при приближеніи жертвы. Всѣ смѣются, и если вы спросите меня надъ чѣмъ, то я отвѣчу, что композиторы рѣдко умѣютъ писать для пѣвицы на третьи роли, т. е. другими словами — обходиться безъ голоса. Но вѣдь это и не легко, отвѣтите вы. Не легко, но возможно, чему доказательствомъ служатъ аріи Деспины, ни въ комъ не возбуждающія смѣха и всѣмъ правящіяся. Обѣ онѣ имѣютъ одинаковый темпъ *Allegretto*, одинаково рѣзкій ритмъ $\frac{6}{8}$ и одинаковый характеръ легкомыслія и плутовства; музыка ихъ одинаково текучая, прозрачная, и въ особенности нисколько не сбивчивая, какъ для пѣвицы и оркестра, такъ и для дилеттантовъ, имѣющихъ привычку принимать участіе въ исполненіи, или подтягивая мелодію, или отбивая тактъ. Если могло быть что-нибудь легче аріи *bella Despinetta*, то конечно это арія баритона Гульельмо; но здѣсь, мы признаемся, легкость граничитъ съ тривіальностью. Такіе нумера, какъ *Donne mie la fate a tanti* и *Non siate ritrosi* кажутся слишкомъ мелочны по вокальному стилю, даже для оперы-буффъ.

Двѣ уже названныя аріи, *Smanie implacabili u lo sento che ancora*, по моему мнѣнію единственныя истинно-прекрасныя въ *Cosi fan tutte*. Только для нихъ текстъ представлялъ композитору сколько-нибудь годный лирическій матеріалъ. Первая арія выражаетъ сожалѣніе Дорабеллы по поводу отъѣзда Феррандо, ея первой любви; чувство ея вполне естественно, такъ какъ никто еще не успѣлъ ее утѣшить. Арія написана въ *mi hémol majeur, Allegro agitato* $\frac{4}{4}$, исполнена благородной выразительности, пламенно фразирована, безукоризненна по модуляціи и кромѣ того отличается отрывками прелестнаго діалога между голосомъ и флейтой, удваиваемой въ октаву фаготомъ. Во второй аріи, предшествуемой прекраснымъ инструментальнымъ речитативомъ, Феррандо оплакиваетъ невѣрность этой самой Дорабеллы, которую онъ еще любитъ, что не менѣе естественно. *Io sento che ancora quest'alma l'adora; io sento per essa le voci d'amor*. Вотъ такія слова Моцарту были понятны и могли внушить ему такую сердечную мелодію, полную страстной нѣжности. Совершается полный внутренній переворотъ; любовь торжествуетъ надъ самымъ справедливымъ гнѣвомъ, когда страстные фразы, которыя мы слышали сначала въ *mi hémol* въ сопровожденіи кларнетовъ, неожиданно возвращаются въ *do*, изображенныя гобоями въ новомъ колоритѣ и въ соответствии съ роскошью новаго тона. *Maestro caro!* Ты можешь быть зналъ, какъ и многіе изъ насъ, сколько новыхъ, неотразимыхъ прелестей измѣна любимой женщины придаетъ ей, и насколько охотнѣе мы отдали бы свою жизнь за нее въ тѣ ужасныя минуты, когда серьезно размышляешь о томъ, не убить-ли ее.

Остальныя аріи оперы, вообще пріятныя и мелодичныя, кажутся болѣе или менѣе слабыми по выраженію и только инструментальной возвышаются надъ стилемъ итальянской музыки, бывшей въ ходу до Россини.

Этотъ стиль господствуетъ равно и въ дуэтахъ *Cosi fan tutte*, но когти льва выказываются яснѣе въ нѣкоторыхъ изъ нихъ. *Ah, guarda sorella*, напримѣръ, представляетъ совершенно моцартовскую идею. Дорабелла, восходя по интерваламъ тоническаго аккорда, *la majeure*, до верхняго *mi*, которое держитъ девять тактовъ, въ это время Фіордилиджи исполняетъ контрапунктическую фигуру, построенную на нижнихъ нотахъ діапазона. Вслѣдъ за этимъ періодъ повторяется съ обмѣномъ партій; но такъ какъ Фіордилиджи начинаетъ квартой выше, то тѣмъ же путемъ доходитъ до верхняго *la*, что настолько же повышаетъ контрапунктическую фигуру и приводитъ тонъ *la*. Такимъ образомъ первое сопрано касается предѣловъ двухъ октавъ, *la* и *la*, между тѣмъ какъ второе все время занимаетъ средній регистръ. Насколько эта комбинація кажется простой на бумагѣ, настолько она изящна, оригинальна и исполнена огня и смѣлости въ пѣніи. Въ хорошемъ исполненіи она должна всегда наэлектризовать слушателей. Не представляя никакой

музыкальной идеи столь высокого порядка, большой дуэт тенора и примадонны плѣняет слухъ прелестью выраженія и сладостью чисто итальянскихъ мелодій. Мы напомнимъ *solo* тенора: *ed io di dolore meschinello io mi moro*, прелестное минорное пѣніе, такъ хорошо передающее слова, безъ которыхъ оно могло бы и обійтись; трогательную реплику на интервалѣ уменьшенной септимы: *cedi cara*, и упоение страсти, выливающееся черезъ край въ мажорѣ *Larghetto*, $\frac{3}{4}$; наконецъ сладострастное самозабвеніе, характеризующее послѣдній темпъ, *Andante*, когда сопротивление изнемогаетъ и голоса, сливаясь ближе, выражаютъ то параллельными терціями, то имитациями, украшенными фіоритурами, ихъ общій восторгъ *l'abbraciam si caro bene*. Для заключенія положенія, Моцарту не было надобности прибѣгать къ оживляющему эффекту кабалетты. Онъ закончилъ его, какъ дѣлаетъ сама природа, долгимъ душевнымъ экстазомъ, сердце съ сердцемъ, уста съ устами. Въ этомъ случаѣ музыка есть только краснорѣчивая пантомима дѣйствительности.

Разсматривая ансамбли, мы находимъ нѣкоторые довольно посредственными; другіе, напротивъ, вызываютъ полное восхищеніе читателя или слушателя. Либретто служитъ объясненіемъ такого различія. Слабые нумера суть тѣ, которые изображаютъ разговоръ, самый бессмысленный, какой только можно себѣ представить. Такъ, въ самомъ началѣ мы имѣемъ три послѣдовательныя тріо между одними и тѣми же лицами, что уже составляетъ ошибку, которую композиторъ долженъ былъ бы исправить. Онъ этого не сдѣлалъ; но хуже всего то, что всѣ три партіи, какъ и раздѣляющій ихъ речитативъ, возвращаются на очень холодномъ и жалкомъ спорѣ. — Наши возлюбленные останутся намъ вѣрны. — Нѣтъ, онѣ вамъ не останутся вѣрны. — Побьемся объ закладъ. — Я согласенъ. Какое мнѣ до этого дѣло, должно быть подумалъ Моцартъ. Великія красоты его произведенія, напротивъ, почти всѣ заключаются въ сценахъ дѣйствія, въ квинтетахъ, секстетѣ и финалахъ. Здѣсь дѣло было не въ томъ, чтобы передать точный, приблизительный или побочный смыслъ словъ, вовсе его не имѣвшихъ для музыки, но были кое-какія положенія, движеніе, мотивированная и заинтересованная воля, цѣль для достиженія, словомъ, прогрессивное дѣйствіе, которое оставляя въ сторонѣ нелѣпость средствъ, избранныхъ для выполненія, часто бывало благоприятно музыканту. Возьмемъ для примѣра секстетъ. Влюбленные, переодѣвшись, приходятъ къ Деспинѣ, которая посвящена въ заговоръ. Она смѣется надъ ихъ нарядомъ, турецкимъ или валахскимъ. Въ эту минуту являются дѣвицы и приходятъ въ большое негодованіе при видѣ своей горничной, забавляющейся на улицѣ съ подобными людьми въ то время, какъ сами онѣ, госпожи, въ печали и въ слезахъ. Иностранцы извиняются передъ дамами и говорятъ, что прибыли изъ дальнихъ странъ только для того, чтобы принести къ ихъ прекраснымъ ногамъ дань удивленія ихъ качествамъ. Оправданіе принимается такъ, какъ и слѣдовало ожидать. Гнѣвъ дамъ значительно смягчается въ музыкѣ, т. е. на самомъ дѣлѣ; на словахъ же онъ усиливается въ ужасающей для новичковъ пропорціи. Наши офицеры, повидимому новички, готовы уже торжествовать побѣду, между тѣмъ какъ Деспина и философъ въ сторону выражаютъ болѣе справедливыя размышленія относительно этого неестественнаго гнѣва: *Mi da un poco di sospetto quella rabbia, quel furor*. Такъ какъ все это, какъ видите, было довольно музыкально, то секстетъ оказался превосходнымъ произведеніемъ, какъ драматическая сцена удивительнымъ по мелодіи, и гармоніи. Финалъ перваго дѣйствія былъ еще музыкальнѣе. Союзники; отраженные на всѣхъ пунктахъ въ секстетѣ, задумываютъ новую, болѣе рѣшительную атаку. Феррандо и Гульельмо являются къ дамамъ своего сердца въ качествѣ умирающихъ, вымаливая послѣднее прощаніе. Они приняли мышьяку, они умираютъ. Поднимается страшная тревога. Прибѣгаетъ докторъ, магнетизируетъ умирающихъ, воскрешаетъ ихъ; они же, едва оправившись, просятъ поцѣлуя для окончательнаго выздоровленія. Докторъ предписываетъ поцѣлуй, какъ укрѣпляющее средство; Альфонзо взываетъ къ состраданію дамъ, но онѣ думаютъ, что минута быть милосердными еще не настала, такъ какъ истинныя дѣла милосердія совершаются всегда безъ свидѣтелей. Итакъ, онѣ приходятъ въ гнѣвъ пуще прежняго. Пока онѣ расточаютъ брань и угрозы, остальные выражаютъ желаніе, чтобы этотъ благородный огонь не превратился въ скоромъ времени въ любовное пламя. Занавѣсъ падаетъ.

Въ этомъ финалѣ Моцартъ принялъ всѣ намѣренія либреттиста, не смотря на трудность ихъ выполненія. Смѣсь чувствительности и ироніи, искренности и притворства, фальшивой неприступности и любви, страха, который неудержимо овладѣваетъ одной стороной, и плохо

скрытаго желанія смѣяться съ другой — все это, необходимо входившее въ составъ положенія такого рода, соединено и спаяно музыкой, увѣчавшей всю сцену очаровательной веселостью. Никогда еще, можетъ быть, основательность моцартовскаго труда не скрывалась подъ столькими прелестями; никогда манера композитора не была болѣе богата красками, болѣе вкрадчива. Въ мелодіи мало декламаціи и много пѣнія; она льется подобно млеку и меду старинныхъ метафоръ: аккомпанименты вытканы волшебной рукой на аккордѣ; благозвучіе неистощимо; вездѣ блескъ, огонь, ясный и легкій смыслъ. Это почти россиніевская музыка. Да, но эта сладострастная музыка, кажется созданная только для услажденія чувствъ, повидимому свободная отъ всякаго положительнаго приложенія, тѣмъ не менѣе съ удивительной покорностью повинуетъ всѣмъ движеніямъ, всѣмъ требованіямъ драмы, а мы видѣли, какъ разнообразны и сложны были отношенія дѣйствующихъ лицъ. Итакъ, въ финалахъ и другихъ аналогичныхъ пунерахъ нашей оперы должна заключаться обдуманность, расчетъ, пожалуй даже и старая наука. Конечно все это есть и даже въ большемъ количествѣ, чего не заподозрить бы ни одинъ изъ васъ, господа *orrechianti* итальянскаго театра. Посмотрите, пожалуйста, полифоническій стиль, это чудовище съ нескладными голосами, такъ жестоко терзавшее васъ въ фугахъ, подходитъ здѣсь къ вамъ съ шаловливымъ видомъ и въ самомъ изящномъ нарядѣ, такъ что вы, не узнавая его, дружески протягиваете ему руку, какъ кабалеттѣ. Берегитесь, вотъ каноническій контрапунктъ, отравившихъ музыкальныхъ радостей; вотъ онъ, съ своими извилистыми ходами, приготовленіями, синкопами, задержаніями и другими непріятностями, имени которыхъ вы не знаете; но не безпокойтесь. На этотъ разъ въ немъ не будетъ ни терній для нашего слуха, ни рѣзкихъ и непереваримыхъ диссонансовъ. Этотъ контрапунктъ весь превратится въ сахаръ и медъ для вашего удовольствія.

Я обращаю вниманіе моихъ читателейъ на нѣкоторыя мѣста обонхъ финаловъ, по которымъ они лучше всего увидятъ, какъ нашъ герой счумѣлъ популяризировать науку, оставаясь всегда яснымъ и мелодичнымъ, легкимъ и правдивымъ, согласуя Моцарта-драматурга и Моцарта-контрапунктиста съ самыми чистыми традиціями итальянскаго пѣнія. Мы остановились на третьемъ отдѣленіи перваго финала, *Allegro, mi bémol majeur: Già che a morir vicini sono quei meschinelli*. Молодые особы уже побѣжденные, но еще не сознающія въ своемъ пораженіи, очень волнуются, что вполне естественно при видѣ людей, умирающихъ у насъ и за насъ. Кромѣ того, такое благородное и лестное доказательство любви, какъ самоубійство, должно усиливать ихъ сожалѣнія и присоединять къ ихъ испугу угрызенія совѣсти вслѣдствіе того, что онѣ пожертвовали изъ за соблюденія нѣкоторыхъ формальностей этими образцовыми поклонниками. По этимъ соображеніямъ было уместно коснуться *quasi*-трагическихъ струнъ, умѣряя ихъ эффектъ внимательствомъ другихъ лицъ, которыя больше не въ силахъ удержаться отъ смѣха. Скрипки двигаются тріолями, и на этомъ волнующемся фонѣ Дорабелла и Фіордиллиджи произносятъ отрывочныя и дышащія благородствомъ фразы: *Dei che cimento è questo*, на что влюбленные подаютъ реплику: *Piu bella comediola non si potea trovar*; фразы эти въ стилѣ буффъ, но очень мелодичны.

Когда онѣ повторили комплиментъ, который составитель либретто такимъ образомъ дѣлаетъ самому себѣ и который композиторъ по возможности оправдываетъ, модуляція переходитъ въ ближайшій минорный тонъ. Въ струнномъ квартетѣ появляется мелодическая фигура. Дамы съ ужасомъ спрашиваютъ себя, что имъ дѣлать. Онѣ издали смотрятъ на умирающихъ: *Che figure interessante!* Онѣ приближаются; онѣ кладутъ дрожащія руки на красивыя головы альбанцевъ: *Ha freddissima la testa. Fredda, fredda ancora è questa. Ed il polso? — Io non lo sento*. Какая интересная фигура! скажемъ и мы при видѣ мотива, избраннаго Моцартомъ для соединенія отрывочныхъ фразъ діалога въ законченную картину, полную прелести и единства. Тема, отчасти въ связныхъ нотахъ, отчасти въ отдѣльных, отчетливо отбивающихъ тактъ, то слышится въ голосахъ инструментальнаго квартета, то дѣлится надвое, распредѣляется между мелодіей и басомъ, наконецъ соединяется и замираетъ въ униссонѣ. Каждая фраза возвращаетъ тему въ новомъ модуляціонномъ видѣ, но постоянно неизмѣнную въ этихъ метаморфозахъ, постоянно плачущую, стонущую, увлекающую съ барабаннымъ боемъ за собой вокальныя партіи; она сама какъ бы

противъ воли поддается самымъ тонкимъ оттѣнкамъ положенія конечно лучшаго и наиболѣе лиричнаго во всей оперѣ. Сцена заканчивается вокальнымъ квартетомъ отлично обработаннымъ контрапунктически.

Но вотъ является докторъ женщина. *Sol majeur, Allegro, 3/4*, быстрый переходъ отъ горести къ надеждѣ. Ритурнель намъ положительно объявляетъ, что умирающіе спасены. Это мѣсто есть самая блестящая часть роли Деспины, хотя бась конечно болѣе сюда годился бы. Деспина-докторъ говоритъ только общими мѣстами. Она употребляетъ мелодическія выраженія, равносильныя готовымъ фразамъ обыденнаго языка, какъ напимѣрь: честь имѣю вамъ кланяться, милостивый государь; не бойтесь, сударыни и проч. Но замѣчательно, что эти общія мѣста переданы оригинально. Всякій обычный посѣтитель итальянской оперы множество разъ слышалъ фразы: *Non vi affanate, non vi turbate, non vi turbate, non vi affanate* и такъ далѣе. Чему же приписать особенный интересъ возбуждаемый этимъ періодомъ? Легкимъ задержаніямъ, которыя композиторъ помѣстилъ на каждомъ тактѣ и пикантной гармоніи, которая является ихъ результатомъ. Во время слѣдующихъ паузъ оркестръ усиливаетъ ободрительныя рѣчи доктора посредствомъ фигурованнаго баса и болѣе ошутительныхъ задержаній въ духовыхъ инструментахъ; благодаря этимъ уловкамъ сочиненія мелодическая фигура, сама по себѣ очень обыкновенная, пріобрѣтаетъ интересъ и выдающуюся значительность. Мы должны искать Моцарта не только въ великихъ дѣлахъ; надо признавать его и въ малѣйшихъ. Развѣ микроскопъ не раскрываетъ передъ нами такихъ же изумительныхъ чудесъ, какъ и большой ахроматическій телескопъ Фраунгофера? Нѣсколькими тактами дальше шуточное переодѣваніе Деспины обнаруживается въ музыкѣ двумя кадешціями съ трелью, причемъ послѣдняя изъ нихъ на выдержанной нотѣ, и эти странныя заключенія, повторяемая флейтой и гобоемъ въ верхней октавѣ, становятся отъ повторенія только еще докторальнѣе.

Умирающіе открываютъ глаза; они думаютъ, что проснулись на Олимпѣ передъ Палладой или Афродитой и заклинаятъ ихъ превратиться въ простыхъ смертныхъ и положить конецъ ихъ страданіямъ. Богини вовсе не прочь внять имъ, но страхъ общественнаго мнѣнія ихъ еще удерживаетъ. *Andante, si bémol majeur, 4/4* есть одинъ изъ тѣхъ восхитительныхъ діалоговъ между вокальными партіями, построенныхъ на совершенно другомъ діалогѣ между двумя половинами оркестра, какіе умѣлъ строить Моцартъ; это секстетъ, раздѣленный на три пары голосовъ, а затѣмъ управляемый главнымъ голосомъ; этотъ нумеръ совсѣмъ таетъ въ текущей слаще меда мелодіи.

Послѣдній темпъ, *Allegro, ré majeur, 4/4. Da mi un bacio, o mio tesoro*, подобно хору, или скорѣе септету Донъ-Жуана, *Trema scelerato*, драматически и музыкально вѣнчаетъ финаль, которому служить окончаніемъ. Происходитъ взрывъ веселости, подготовленный всѣмъ предыдущимъ, точно такъ же, какъ *Trema* есть взрывъ ненависти и ярости, равно подготовленный предшествовавшими сценами. *Da mi un bacio* есть предѣлъ постепенно возраставшей веселости, дошедшей до той степени, гдѣ веселое настроеніе духа превращается въ пламенное опьяненіе и дѣйствуетъ съ силою страсти. Люди, притворявшіеся умирающими и черезъ минуту просящіе поцѣлуя, очевидно забыли свою роль. Смѣхъ душитъ ихъ и они право умерли бы, если бы не приняли мѣръ. Но они ихъ принимаютъ. Съ этой минуты композиторъ больше не сдерживается. Его увлеченіе, до сихъ поръ стѣсненное характеромъ истинной чувствительности или хитрости и лукавства, преобладавшимъ въ ситуаціяхъ, теперь разражается неудержимо; веселость его раскаляется добѣла. Нѣчто напоминающее Донъ-Жуана слышится въ музыкѣ. Феррандо и Гульельмо требуютъ поцѣлуя крикомъ на *la* тенора. Эти господа, выказавшіе себя благовоспитанными въ предшествующихъ сценахъ, здѣсь совершенно забываются; они думаютъ, что находятся въ кордегардіи. Дамы съ удивленіемъ видя, что они выздоровѣли такъ хорошо и даже слишкомъ хорошо, и серьезно негодуя на ихъ дерзость, посылаютъ ихъ къ чертямъ: *Disperati attosicati ite al diavolo quanti siete*. Среди всего гвалта Моцартъ вдругъ находитъ сломанное перо, которымъ нѣкогда онъ писалъ для своихъ пражскихъ друзей. Онъ находитъ его и бумага воспламеняется подъ волшебнымъ обломкомъ. Чудныя формы тѣснятся въ строкахъ; вокальныя партіи, кажется, рвутся изъ своихъ предѣловъ; инструменты вѣ себя. Какое разнообразіе и богатство мелодическихъ рисунковъ! какое движеніе, какой огонь! какое постепенное возрастаніе! Въ одномъ мѣстѣ могучіе унисоны опредѣляютъ

поразительный переходъ въ отдаленный тонъ даѣе восходящія хроматическія ступени поднимаются, какъ гора гармоній, надъ басомъ, который сердится, что постоянно прикованъ къ одной и той же нотѣ; потомъ слѣдуютъ изысканно изящные пассажи въ мажорѣ и минорѣ для первыхъ вокальныхъ амплуа; благозвучіе доходитъ до сладострастнаго россиніевскаго трепетанія; пламенная живость музыки заставляетъ слушателя подпрыгивать на стулѣ; веселость становится совершенно безумной; когда очарованіе достигаетъ высшей степени, — появляется *Presto* и уноситъ все съ быстротою вихря. Этотъ стиль намъ уже знакомъ, а обломокъ пера, какъ видите, еще могъ служить. Послѣ этого ни Моцартъ, ни кто другой, сколько мнѣ извѣстно, къ нему не прикасались.

Болѣе бѣдный по дѣйствию, финалъ второго акта заключаетъ въ себѣ можетъ быть и менѣе великихъ музыкальныхъ красотъ. Вотъ поэтическая рамка его. Деспина торопится съ приготовленіями къ празднеству по случаю обрученія ея хозяекъ. Являются обѣ пары и принимаютъ поздравленія хора музыкантовъ и слугъ. Произносятся обычные тосты. Альфонзо приводитъ нотариуса и тотчасъ по окончаніи чтенія свадебнаго контракта за сценой раздается хоръ солдатъ, сопровождавшій мнимый отъѣздъ влюбленныхъ въ первомъ дѣйствіи. Хоръ извѣщаетъ о ихъ неожиданномъ и нежеланномъ возвращеніи. *Misericordia!* восклицаетъ донъ Альфонзо. Альбанцы убѣгаютъ переодѣнуться костюмы и усы и возвращаются къ развязкѣ, которая къ несчастію представляетъ самую жалкую сцену жалкаго либретто. Но однако какой шедевръ этотъ финалъ! Поздравленія хора, чередующіяся съ квартетомъ влюбленныхъ, восклицаніе *Misericordia* философа, падающее подобно удару грома въ гнѣздо горлинокъ; новыя безпокойства бѣдныхъ сестеръ, ихъ трогательное и плутовское раскаяніе, способъ, которымъ обманутые поклонники открываютъ свое тождество съ поклонниками счастливыми, напоминая сцену перваго финала и мотивъ дуэта *Il coro vi dono* — все это прекрасно изображено въ музыкѣ. Въ финалѣ есть еще два отрывка, которые мы не можемъ пройти молчаніемъ. Первый есть *Larghetto, la bémol majeur*, $3/4$. Обѣ четы пьютъ за забвеніе прошлаго и счастье настоящаго: *E nel tuo, nel mio bicchiere, sommerga ogni pensiero*. Полная, граціозная и украшенная мелодія расположена на этомъ двуступишн, занимающемъ восемь тактовъ. Прежде всего Фіордилиджи поетъ куплетъ одна, послѣ чего переходитъ къ иной, не менѣе характерной мелодіи, соединяющейся съ первой, которую немедленно подхватываетъ теноръ. По окончаніи дуэта Фіордилиджи начинаетъ третью мелодію, Феррандо подхватываетъ вторую, а вступленіе Дорабеллы, начинающей первую мелодію, превращаетъ дуэтъ въ тріо. Затѣмъ слѣдуетъ новое и послѣднее контрапунктическое обращеніе. Фіордилиджи возвращается къ своему началу, вторая мелодія переходитъ къ Дорабеллѣ, третья къ тенору, а Гульельмо присоединяется къ заключительному куплету въ качествѣ *basso parlante*. Такимъ образомъ получается квартетъ, къ которому присоединяются два кларнета и одинъ фаготъ для удвоенія вокальныхъ партій, между тѣмъ какъ скрипки, альтъ и басъ, аккомпанировавшіе до сихъ поръ одни, противопоставляютъ пѣнію фигуру въ восьмыхъ *pizzicato*. Эти удивительные послѣдовательные куплеты, построенные на одинаковой темѣ, на одинаковомъ гармоническомъ основаніи и на постоянно равныхъ ритмическихъ дѣленіяхъ, въ одномъ отношеніи имѣютъ ходъ канона, съ тою разницей, что въ канонѣ голоса служатъ только повтореніемъ или имитаціей другъ друга. Здѣсь же вы имѣете три вполне различныя мелодіи, изъ которыхъ каждая наравнѣ съ остальными имѣетъ характеръ главнаго пѣнія. Моцартъ не употребилъ для соединенія ихъ ни одного изъ обычныхъ способовъ контрапунктискаго стиля. Вы не видите ни паузъ, ни разсчитанныхъ разстояній, ни синкоповъ — ничего подобнаго; голоса идутъ вмѣстѣ по мѣрѣ того, какъ соединяются и соотвѣтственные члены фразы слышатся одновременно во всѣхъ партіяхъ. Замѣчательный *tour de force* — соединить всѣми концами такія несходныя мелодіи такъ, что ни одинъ случайный диссонансъ не нарушаетъ прилива гармоній, свѣтлой и сладкой, какъ влага въ поднятыхъ бокалахъ. Шумное *Allegro* начинается съ послѣдней нотой куплетовъ, *la bémol*, превращенномъ въ *sol dièse*, который разомъ переноситъ насъ въ *mi majeur*. Является Альфонзо съ нотариусомъ и мы слышимъ другой отрывокъ, который я хотѣлъ напомнить, — чтеніе свадебнаго контракта, одинъ изъ самыхъ пріятныхъ образцовъ того стиля аккомпанимента, значительно способствовавшаго прославленію Россини: *Per contratto da me fatto, se congiunge in matrimonio* и т. д. Въ виду того, что подобное чтеніе не требуетъ ни большой выразительности, ни очень разнообразныхъ изгибовъ голоса, Моцартъ заставляетъ Деспину пѣть на

одной нотѣ, *si*, чередуящемся черезъ правильные промежутки съ *mi* верхней кварты, на сильныхъ временахъ. Прекрасное удареніе! Жокрисъ, профессоръ декламаціи не сдѣлалъ бы его лучше. Такая скука продолжается 28 тактовъ, безо всякихъ паузъ или вставокъ. При этомъ скрипки исполняютъ прелестную фигуру съ варіаціями; она постепенно переходитъ отъ простаго къ сложному, и игра ея, все болѣе изысканная и оживленная, выдаетъ молодую дѣвушку подъ щутовской маской мужа закона. Деспина-нотаріусъ стоитъ Деспины-доктора.

Къ избраннымъ нумерамъ *Cosi fan tutte* мы должны еще причислить тріо перваго акта между Фіордилиджи, Дорабеллой и Альфонзо: *Soave sia il vento, Andante moderato, mi majeur, 4/4*. Оно выдѣляется въ партитурѣ романтическимъ отгѣнкомъ и характеромъ чистой музыки, которой недопускала остальная часть произведенія. Такъ какъ Моцартъ здѣсь долженъ былъ изобразить сцену природы, а не драмы, то дѣйствующія лица ступали въ единствѣ эпизодическаго текста: *Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda*.

Какая находка для бѣднаго музыканта, пресыщеннаго прозой, задыхающагося въ плохомъ маленькомъ салонѣ, гдѣ за нимъ ухаживаютъ довольно двусмысленныя дамы! Музыкантъ не пропустилъ случая подышать чистымъ воздухомъ. Онъ отправился въ сумерки къ берегу и передалъ намъ свои впечатлѣнія въ восхитительныхъ аккордахъ, исполненныхъ сладости, спокойствія, свѣжести и водныхъ благоуханій. Всѣ рисунки тріо находятся въ вокальныхъ партіяхъ и духовые инструменты ихъ повторяютъ. Аккомпаниментъ безъ фигуръ идетъ волнообразно въ скрипкахъ; онъ едва двигается въ связныхъ шестнадцатыхъ. Время отъ времени слышатся продолжительные звуки поэтической октавы валторнъ. Волна спокойна, вѣтеръ затихъ, природа отдыхаетъ. Только душа музыканта одна поетъ среди общаго молчанія. Восхитительно!

Поговоримъ объ увертюрѣ *Cosi fan tutte*, начинающейся въ медленномъ движеніи соло гобоя, очень величественно и торжественно. Приступъ написанъ для смѣха: онъ заканчивается нѣсколькими жидкими аккордами, которые по слогамъ складываютъ заглавіе пьесы, что однако было бы трудно угадать безъ каватины Альфонзо, гдѣ тѣ же ноты появляются подъ выѣской *Cosi fan tutte*. Теперь послушайте *Presto* и постарайтесь, если возможно, поймать на лету шаловливую тему, порхающую черезъ тональности и оставляющую одинъ инструментъ для другаго съ такой быстротой и ловкостью, что слушателю кажется, будто онъ присутствуетъ на представленіи фокусника. Тема находится во всѣхъ устахъ, всѣ схватываютъ ее, но никто не можетъ удержать. Напрасно мы будемъ стараться остановить ее силой или хитростью. Она смѣется надъ разставленными ей сѣтями, скользитъ по препятствіямъ, какъ конькобѣжецъ по льду; она невозмутима, потому что она вѣтрена. Это женскій характеръ, какимъ его изображаетъ либретто; постоянство только въ непостоянствѣ. Эта тема вмѣстѣ съ другой фигурой, живой и несдержанной, составляютъ весь нумеръ. Увертюра, если можно такъ выразиться, явилась сама собой. Бѣгло написанная перомъ, которое мотивъ толкалъ по своему капризу, она стала перепархивать изъ тона въ тонъ и изъ мажора въ миноръ съ легкостью сальфа и подвижностью бѣсенка, не останавливаясь и не прекращаясь ни на минуту до вторичнаго изложенія мудрой пословицы, которымъ закончилось медленное движеніе. Послѣ такого двукратнаго доклада о сюжетѣ въ дидактической формѣ и послѣ развитія его въ формахъ повѣствовательныхъ, оставалось прибавить только заключеніе или шумную *coda* для поднятія занавѣса. Какъ мы уже сказали, произведеніе ничего не стоило своему автору; оно создано силой перваго толчка, слѣдовательно безъ выбора и какъ бы по необходимости. Но мы также сказали, что величайшіе шедевры Моцарта главнымъ образомъ отличаются своимъ органическимъ строеніемъ и невозможностью представить ихъ себѣ иными, чѣмъ каковы они въ дѣйствительности. Однако намъ кажется, что въ увертюрѣ *Cosi fan tutte* композиторъ слишкомъ поспешилъ на матеріалы и на работу; мотивъ и его помощники являются слишкомъ часто и можетъ быть наконецъ возбуждаютъ нѣкоторое нетерпѣніе слуха. Моцартъ здѣсь подвергъ идеи лишь немногимъ существеннымъ измѣненіямъ; онъ удовольствовался тѣмъ, что сдѣлалъ ихъ разнообразными по модуляціи и по тембру инструментовъ, кромѣ нѣсколькихъ ходовъ, гдѣ разложенная на составныя части тема слышится подъ рядъ синкопъ въ верхнихъ партіяхъ. Эти ходы, внушившіе намъ выше сравненіе съ конькобѣжцемъ, превосходны, но они не болѣе разнообразны въ отношеніи комбинацій, чѣмъ другія идеи въ отношеніи мелодической формы.

Впрочемъ нельзя даже и отъ Моцарта требовать постоянно такихъ увертюръ, какъ въ Фигаро и Донъ-Жуанъ.

Если бы пришлось сравнивать *Nozze* и *Cosi fan tutte*, двѣ театральныя партитуры Моцарта, имѣющія между собой наибольшее сходство, мы сказали бы, что первая опера безспорно и несравненно выше по аріямъ, что вторая за то выше по ансамблямъ; что соотвѣтственные дуэты почти уравниваются, и что въ концѣ концовъ легко можетъ найтись дилеттантъ, предпочитающій дикую, но иногда очень музыкальную глупость одного произведенія всему драматическому и лирическому остроумію другаго.

Одинъ изъ нашихъ добрыхъ друзей, знаменитый скрипачъ и композиторъ, Людвигъ Мауреръ, говорилъ намъ, много лѣтъ тому назадъ, что нѣкоторые нѣмецкіе театры приладили новое либретто къ музыкѣ *Cosi fan tutte*. По этому варианту философъ Альфонзо возводится въ чинъ волшебника, и этотъ волшебникъ отводитъ дамамъ глаза и вѣроятно также уши, чтобы придать нѣкоторое правдоподобіе положеніямъ, имѣвшимъ его весьма мало. *Misericordia!* воскликнулъ бы опять философъ, какъ въ финалѣ втораго дѣйствія. Я, донъ Альфонзо, — волшебникъ! музыкальную роль стараго, заслуженнаго чичисбея приписывать сверхъестественнымъ силамъ! что съ вами, господа? Замѣтимъ съ своей стороны, что тѣ которые превратили въ волшебника нашего доктора пустословія, который для исправленія либретто сдѣлалъ партитуру безсмысленною, сами отнюдь не были великими чародѣями.

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА.

Большая опера въ двухъ дѣйствіяхъ.

Мои читатели помнятъ, какого рода отношенія установились въ силу какого-то молчаливаго соглашенія между Моцартомъ и нѣкоторыми его близкими друзьями. Со стороны друзей — постоянно возобновляемыя просьбы услугъ или денегъ; со стороны Моцарта постоянное исполненіе просьбъ, во что бы то ни стало. Странный договоръ исполнялся обѣими сторонами съ безукоризненной точностью; сочиненіе *Волшебной флейты* было его законнымъ послѣдствіемъ. Шиканедеръ сказалъ Моцарту: Напишите для моего театра оперу во вкусѣ нашей публики; вы можете написать часть ея для знатоковъ, но главное понравится *чѣрни всѣхъ классовъ*. Я беру на себя текстъ, декорации и все остальное, что требуется въ наше время. — Я согласенъ, отвѣтилъ Моцартъ. Этотъ замѣчательный разговоръ будетъ намъ служить основаніемъ для разбора произведенія, послужившаго поводомъ къ нему.

Соглашаясь на подобную сдѣлку, Моцартъ, всегда державшій слово, долженъ былъ въ интересахъ Шиканедера сдѣлать въ широкихъ размѣрахъ то, что до сихъ поръ онъ дѣлалъ скупо и неохотно, когда дѣло шло о его личномъ интересѣ. Изъ любви къ Шиканедеру, самый аристократичный изъ композиторовъ снизошелъ до угожденія *чѣрни всѣхъ классовъ*, до щекотанія «ослиныхъ ушей», въ чемъ нѣкогда онъ отказалъ даже своему отцу. Будемъ мужественны, сказалъ онъ себѣ; дерзнемъ. Тотчасъ же онъ подноситъ къ губамъ флейту и регулируетъ движеніе полудюжины статистовъ, ходящихъ на четырехъ ногахъ, что отнюдь не свойственно человѣку, хотя бы и статисти; онъ заставляетъ танцовать подъ звуки карманной музыкальной машины негровъ, которымъ вовсе не до танцевъ; онъ заставляетъ человѣка птицу и его самку пѣть большой дуэтъ на слогъ *па, па, па...* все время *па*. Но это еще не такъ важно. Авторъ Донъ-Жуана подвергаетъ свой трудъ контролю, поправкамъ, *veto* Шиканедера, потому что иначе Шиканедеръ, эта безчестная и неопрятная гарпія, осквернилъ бы партитуру, вставивъ въ нее самодѣльные нумера. Моцартъ дѣлаетъ все это, и вѣнцы прибѣгаютъ толпою, вся Германія кричитъ браво, похвалы вмѣстѣ съ заказами сыплются на слишкомъ услужливаго музыканта; міръ съ удивленіемъ вспоминаетъ имя необыкновеннаго ребенка, почти забытаго съ тѣхъ поръ, какъ онъ сталъ еще болѣе необыкновеннымъ человѣкомъ. Въ первый разъ громадная популярность присоединяется къ славному имени. Итакъ, первымъ національнымъ и почти одновременно европейскимъ торжествомъ Моцарта на драматическомъ поприщѣ, онъ былъ обязанъ тому, что отрекся отъ своихъ художественныхъ принциповъ, поступилъ своими живѣйшими антипатіями въ пользу негодая, укравшаго слѣдовавшую Моцарту часть дохода, какъ было рассказано въ первомъ томѣ.

Говорятъ, Моцартъ первый насмѣхался надъ нумерами своей оперы, пользовавшимися наибольшимъ успѣхомъ. Онъ смѣялся надъ ними до слезъ вмѣстѣ съ своими близкими друзьями. Пытлившіе мастера наши вѣроятно только слегка улыбаются, думая о средствахъ, которыми они болѣе всего пріобрѣтаютъ славу и деньги.

Однако хозяинъ предпріятія удостоилъ своему товарищу написать также что-нибудь для знатоковъ, если ему вздумается. Очень понятно, что Моцартъ воспользовался позволеніемъ. Чѣмъ болѣе онъ стыдился и чувствовалъ себя виновнымъ, что работаетъ подъ руководствомъ Шиканедера, тѣмъ болѣе онъ долженъ былъ стараться примириться съ самимъ собой въ тѣхъ частяхъ произведенія, которыя соблаговолили ему предоставить. Вознагражденіе съ избыткомъ покрыло жертву и однако не испортило дѣла. Первокласныя музыкальныя красоты прошли подъ прикрытіемъ декораций и машинъ, маленькихъ куплетовъ и большихъ бравурныхъ арій; человѣкъ-птица и четвероногіе люди снискали помилованіе Зарастро и его воспитанницъ; хоръ пляшущихъ негровъ вступился за хоръ жрецовъ, флейта Пана и колокольчики за увертюру —

и такимъ образомъ нашъ герой воспрепятствовать тому, чтобы слава его въ будущемъ не пострадала отъ слишкомъ большаго успѣха въ настоящемъ.

Итакъ въ оперѣ мы должны признать двѣ совершенно различныя части, отличіе которыхъ, намѣченное текстомъ, еще яснѣе выступаетъ въ стилѣ композиціи. Одна изъ этихъ частей, оставшаяся такъ сказать въ тѣни при жизни Моцарта и долгое время послѣ его смерти, заключается въ себѣ роли Зарастро, Тамино и Памины; хоры и марши жрецовъ Изиды, почти всѣ ансамбли, финалы (особенно послѣдній) и увертюру. Въ другой части заключаются элементы первоначальной славы произведенія; Царица ночи съ своими бравурными аріями, Папагено и Папагена, Моностагосъ со своими неграми, затѣмъ двоюродные братья послѣднихъ, львы и обезьяны-меломаны, приходящіе слушать соло флейты, словомъ, всѣ изобрѣтенія, достойныя мозга Шиканедера, въ сочетаніи съ легкими, пріятными даже въ наше время мелодіями, которыя должны были еще больше нравиться въ свое время. Именно эта часть оперы главнымъ образомъ привлекала повсюду въ Германіи, въ городахъ и селахъ, гостинныхъ и трактирахъ, къ себѣ всеобщее сочувствіе, длившееся еще въ 1811 году, когда я юношей уѣхалъ оттуда. Вскорѣ даже парижскіе любители, забывая Глука и Пичини, заглѣли наперерывъ: *La mi est un voyage, tâchons de l'embellir*, что представляетъ изумительно точный переводъ нѣмецкаго текста: *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich u. m. d.*

Такая продолжительная европейская слава ни въ какомъ случаѣ не могла бы относиться къ музыкѣ, лишенной всякихъ достоинствъ. Итакъ очевидно, что популярныя нумера Волшебной флейты отличаются талантливостью. Они доказываютъ, что Моцартъ писалъ лучше другихъ въ томъ родѣ сочиненія, которымъ тогда занимались всѣ; или какъ Монтескьё говорилъ о Вольтерѣ, что онъ обладалъ тѣмъ же умомъ, которымъ обладали всѣ, только въ большемъ количествѣ. Этой заслуги всегда добиваются больше всего, но она однако относительна, условна и перестаетъ цѣниться въ искусствахъ, какъ только умъ художника перестаетъ быть всеобщимъ. Вотъ почему любимыя мелодіи, тридцать лѣтъ тому назадъ хоромъ повторявшіяся по всей Германіи, теперь слышатся только какъ эхо прошлаго.

На первый взглядъ либретто Волшебной флейты кажется порожденіемъ больнаго мозга, который какъ будто никогда и не былъ совсѣмъ здоровъ. Мимолетный бредъ человѣка, въ нормальномъ состояніи обладающаго нѣкоторой дозой здраваго ума, могъ бы произвести нѣчто столь же экцентричное, но не до такой степени плоское. Представьте себѣ басню, обставленную подобно дурному сну, безъ указанія мѣста и времени, съ дѣйствующими лицами, лишенными характера, и національности, сцены, связанныя единственно перемѣной декораціи; чисто внѣшнія чудеса, которыя, не имѣя корней ни въ одномъ изъ существующихъ или угасшихъ вѣрованій, ничего не могутъ говорить воображенію. Прибавьте сюда отсутствіе всякой поэзіи въ формахъ: діалогъ, возмутительный по своей тривиальности, стихи, заимствованные съ конфетныхъ билетовъ, низкое и бессмысленное шутовство, выходки безъ малѣйшей искры веселости – и вы получите понятіе о произведеніи Шиканедера.

Но мы будемъ меньше удивляться степени индивидуальнаго помѣшательства, предполагаемаго этимъ произведеніемъ, если мы примемъ во вниманіе, что Шиканедеръ былъ не *творцомъ*, а только продолжателемъ, что онъ работалъ по законамъ уже существовавшаго рода, многочисленные продукты котораго цѣлкомъ состояли изъ аналогичныхъ элементовъ, были заклеимены тѣмъ же тупоуміемъ и написаны въ томъ же пошломъ стилѣ; родъ этотъ не имѣетъ имени и за отсутствіемъ другаго эпитета мы принуждены назвать его вѣнскимъ. Такого рода представленія, предназначенныя для забавы дѣтей всѣхъ возрастовъ и «черни всѣхъ классовъ», какъ отлично выразился Шиканедеръ, никогда не могутъ обойтись безъ музыки. Даже тѣ зрители, которые умѣютъ только смотрѣть, утомились бы наконецъ отъ продолжительной выставки реальныхъ и фантастическихъ предметовъ, которые нельзя художественно изобразить на сценѣ. Чтобы помѣшать простонародью зѣвать, надо было бы ввести въ скоморошество хоть нѣкоторую долю драматическаго интереса и въ особенности веселье, которое царитъ въ театрѣ деревянныхъ маріонетокъ; но въ виду того, что Шиканедеръ и К° оказывались гораздо ниже Полишинеля въ обонхъ отношеніяхъ, то они и были вынуждены призвать на помощь музыку и танцы, чтобы

замѣнить чѣмъ-нибудь дѣйствіе, интересъ, веселость, остроуміе и здравый смысл. Обыкновенно, если не всегда, въ такихъ случаяхъ музыка стоила текста. Она представляла уличныя пѣсенки, вальсы, *Ländler*'ы, тирольскія пѣсни, въ перемежку съ неуклюжими попытками композиціи въ родѣ дуэтовъ и ансамблей. Въ нашихъ туземныхъ пьесахъ, подражающихъ вѣнскому жанру, вальсы и *Ländler*'ы замѣнены русскими и цыганскими пѣснями и плясками.

Именно этого Шиканедеръ и хотѣлъ отъ Моцарта, и несомнѣнно, что въ рукахъ всякаго другаго нѣмецкаго композитора (я подразумѣваю тѣхъ, которые приняли бы на себя подобную работу), Волшебная флейта сдѣлалась бы во всѣхъ отношеніяхъ похожей на тѣ произведенія, о которыхъ шла рѣчь. Часть, заранѣе удѣленная Шиканедеромъ для личнаго удовольствіенія нашего героя, очевидно была непріятной, но вынужденной уступкой, безъ которой Моцартъ отказался бы отъ работы, при всемъ своемъ добродушіи. Но почему же въ такомъ случаѣ Шиканедеръ не обратился къ кому-либо другому? Вопервыхъ потому, что Моцартъ, хотя и очень дурно понятый въ Вѣнѣ, уже пользовался въ ней громкой репутаціей, во-вторыхъ потому, что другой вѣроятно оказался бы менѣе стоворчивымъ въ дѣлахъ.

Такъ какъ либретто не заслуживаетъ серьезнаго анализа, то мы сочли своимъ долгомъ скорѣе указать, чего хотѣлъ авторъ, чѣмъ распространяться о томъ, что онъ сдѣлалъ. Роль птицелова, которую Шиканедеръ удержалъ за собой, заключала аллегорію, смыслъ которой прямо могъ быть приложенъ къ нему самому. Птицеловъ долженъ былъ съ большимъ искусствомъ разставлять сѣти и приманки, иначе этотъ несчастный, если бы не съумѣлъ поймать платящихъ деньги птицъ, долженъ былъ умереть съ голоду или отправиться въ тюрьму. Поэма Волшебной флейты, зародившаяся при такихъ условіяхъ въ воображеніи полупомѣшаннаго лицедѣя, въ смыслѣ литературнаго произведенія, естественно стала нѣсколькими ступенями ниже *Così fan tutte*, какъ по замыслу, такъ и по стилю.

Это несомнѣнно справедливо въ литературномъ отношеніи; но какъ оперный сюжетъ, не была-ли Волшебная флейта нѣсколько лучше *Così fan tutte*, если судить по партитурамъ? По крайней мѣрѣ нѣмецкая пьеса имѣла основаніемъ чудесное, доставившее композитору прелестныя сцены. Я болѣе чѣмъ кто либо поклоняюсь имъ, но тѣмъ не менѣе убѣжденъ, что если бы, вмѣсто Шиканедера, Моцартъ имѣлъ дѣло съ человѣкомъ хоть сколько нибудь образованнымъ, то чудесное этого сюжета, вообще другаго рода чудесное дало бы произведенію несравненно большій интересъ.

Существа, стоящія внѣ дѣйствительности, могутъ обладать поэтической жизнью только въ предѣлахъ моральной возможности. Они могутъ заинтересовать насъ только при двухъ условіяхъ: тѣми различіями, которыя проводятъ между ними и нами неизмѣнную и рѣзкую черту, и тѣми отношеніями, которыя связываютъ ихъ съ человѣческимъ родомъ и нѣкоторымъ образомъ уподобляютъ ихъ ему. Точно также, какъ намъ не дано представлять себѣ разумныя существа такого вида, типъ котораго не данъ человѣческими формами, такъ мы не можемъ предположить въ нихъ рода умственной дѣятельности, противоположнаго законамъ нашего пониманія и независимаго отъ двигателей, нашихъ страстей. Художникъ, будь онъ поэтъ, живописецъ или музыкантъ, достигаетъ въ такомъ случаѣ идеальной истины только соединеніемъ двухъ условій, о которыхъ я говорилъ. Природа сверхъестественныхъ существъ, призванныхъ играть роль въ какомъ-нибудь произведеніи искусства, должна воспроизводить хотя бы одинъ изъ элементовъ, соединяющихся въ полномъ очертаніи человѣческаго характера; я хочу сказать, что мы должны прежде всего видѣть коллективную или общую отличительную черту той породы, къ которой принадлежитъ фантастическое существо. Если данныя сюжета допускаютъ или даже требуютъ того, то мы должны отличить и нѣкоторыя индивидуальныя черты. Въ *Фрейшютцѣ*, напримѣръ, Саміэль, черный охотникъ, не имѣетъ и не можетъ имѣть иного характера, кромѣ того, который обыкновенно приписывается всѣмъ подземнымъ духамъ. Въ *Робертъ-Дьяволъ* напротивъ, злонамѣренность, являющаяся въ Бертрамѣ результатомъ его демонической природы, побѣждается и нейтрализуется отеческой любовью, самой нѣжной и трогательной изъ всѣхъ человѣческихъ привязанностей. Такъ какъ индивидуальныя чувства такимъ образомъ ставятъ его въ рѣзкое разногласіе съ духомъ его природы, то получается смѣшной дьяволъ и довольно странный отецъ, хотя иногда интересный и очень драматичный, особенно въ превосходномъ тріо послѣдняго акта.

Какъ бы тамъ ни было Бертрамъ по крайней мѣрѣ удовлетворяетъ всѣмъ главнымъ условіямъ драматическаго лица — будь онъ человѣкъ или демонъ. Мы знаемъ, откуда онъ (что весьма важно, когда ДѢЛО касается духовъ), кто онъ и чего онъ хочетъ.

Въ Волшебной флейтѣ ничего нѣтъ, даже первѣйшихъ указаній. Реальныя или человѣческія дѣйствующія лица повидимому смѣшиваются съ тѣми, которыя могли бы заключать въ себѣ зародышъ сверхъестественности. Одинъ настолько безплотны, что не могутъ быть настоящими людьми, другія какъ будто такъ матеріальны, что не имѣютъ права на названіе духовъ. Это двусмысленныя, смѣшанныя, автоматическія существа, лишеныя и коллективной, и индивидуальной фізіономіи, одинаково стояція и внѣ реальнаго и внѣ идеальнаго. Такъ, *Царица ночи*, эта Юнона невѣдомаго Олимпа, падаетъ съ облаковъ; платье ея усыяно звѣздами; въ ея кладовой есть волшебныя флейты и колокольчики, но также и кинжалы для мщенія и взрослая дочь, которую сначала она предназначаетъ принцу, а потомъ хочетъ выдать за чернаго раба. Три дамы ея свиты своимъ поведеніемъ въ интродукціи и своими сплетнями въ квинтетѣ перваго акта дѣйствительно могутъ возбудить мысль, что имѣютъ честь принадлежать къ женскому полу, но онѣ убиваютъ чудовищъ, и удаляются со сцены при помощи трапа; у всѣхъ трехъ женщинъ только одинъ голосъ и жестъ; роль ихъ равна нулю; языкъ ихъ — языкъ вѣнскихъ гризетокъ. Фен-ли, или простыя смертныя — онѣ не должны были доставить много матеріала музыканту, однако онѣ его доставили въ интродукціи и квинтетѣ перваго акта.

Зарастро, вѣроятно жившій въ тѣ времена, когда законъ противъ совмѣщенія нѣсколькихъ должностей въ одномъ лицѣ еще не существовалъ, соединяетъ въ своей особѣ функціи царя, жреца, философа, моралиста и чудотворца. Въ качествѣ царя, онъ ѣздитъ въ колесницѣ, запряженной львами, въ качествѣ жреца онъ женитъ юношей на дѣвушкахъ, которыхъ похищаетъ у родителей и держитъ про запасъ для своихъ приверженцевъ; въ качествѣ чудотворца онъ приказываетъ грому гремѣть и солнцу свѣтитъ, а наказываетъ палками своихъ рабовъ — вѣроятно въ качествѣ философа-моралиста. Изъ всѣхъ этихъ, такъ удачно смѣшанныхъ, характеровъ, музыка удержала за нимъ только одинъ, самый прочный: званіе жреца.

Что касается трехъ геніевъ (*dreï Knaben*), то эстетическая цѣль Шиканедера при созданіи ихъ была — заставить ихъ летать по воздуху на веревкѣ. Но кто эти геніи? Не Востокъ ли намъ посылаетъ этихъ слугъ Соломоновой печати, или лампы Аладина? не граждане-ли они царства фей, или члены семейства стихійныхъ духовъ? Ничего подобнаго нѣтъ. Это неопредѣленныя и безымянныя существа, приходяція и уходяція, подобно почтѣ между владѣніями Царицы ночи и солнечнымъ царствомъ Зарастро; они повинуются приказаніямъ обѣихъ воюющихъ державъ, какъ жида, живущіе въ пограничныхъ областяхъ. Такъ какъ геніи никогда не являются вмѣстѣ съ дамами, то эти шесть ролей, или скорѣе двѣ тройныя роли всегда исполняются однѣми и тѣми же актрисами. Но такъ какъ появленія геніевъ были связаны съ менѣе тривіальными положеніями, чѣмъ явленія другаго тріо, и такъ какъ текстъ пѣнія первыхъ представляетъ гораздо меньшее количество недостойнаго прозаизма, то композиторъ могъ облечь ихъ въ болѣе свободныя отъ матеріи формы. Это было возможно въ нѣкоторыхъ сценахъ, но не вездѣ. Вотъ какова сверхъестественная сторона произведенія Шиканедера!

Изъ *quasi* — естественныхъ или человѣческихъ дѣйствующихъ лицъ оставались Тамино и Памина. Тамино есть самый безцвѣтный изъ оперныхъ любовниковъ, самый тупоумный изъ принцевъ, самый трусливый изъ первыхъ теноровъ, падающій въ обморокъ при видѣ ужа, идущій съ флейтой въ рукахъ на бой со страшнымъ волшебникомъ Зарастро только потому, что ему показали женскій портретъ и переходящій на сторону врага, потому что послѣдній обѣщаетъ отдать ему оригиналь. Памина нѣсколько выше. Но однако, что это за знатная дѣвица, сентиментальная примадонна, поющая эротическіе дуэты съ шутомъ Папагено, плохимъ варіантомъ вѣскаго Касперля; засыпающая чтобы дать негру случай поцѣловать ее при лунномъ свѣтѣ, и смѣло рѣшающаяся на самоубійство, потому что молодой человѣкъ, котораго она едва видѣла, не сталъ съ нею разговаривать, когда ему было приказано молчать! Вотъ каковы герои драмы.

Судите о положеніи музыканта, котораго либреттистъ такимъ образомъ бросаетъ и носитъ въ пустомъ пространствѣ, не позволяя ему ни опуститься на землю, ни взлетѣть на облака!

Если вѣрить въ такое же точное соотвѣтствіе музыки съ опернымъ либретто, какое всегда существуетъ между слѣдствіемъ и его непосредственной причиной, то мы должны были бы во что бы то ни стало найти идею въ белибердѣ Шиканедера, идею, хотя весьма скрытую, но однако достойную заключать въ себѣ зачатокъ всей моцартовской партитурѣ. Найти всегда можно, если хорошенько поискать. Итакъ нашли, что идеей поэта было: *апофеозъ ордена франкмасоновъ; символически: борьба мудрости противъ безумія, добродѣтели противъ порока, свѣта противъ мрака*. Вотъ буквальный переводъ. Очень возможно, что Шиканедеръ имѣлъ такую идею; она была бы достойна его; но трудно угадать, какую цѣну она могла бы представлять для музыканта. Прежде всего, музыкальнаго контраста, свѣта и мрака въ Волшебной флейтѣ нѣтъ. Тѣ, которые должны были бы олицетворять мракъ, вѣроятно Царица ночи, ея три дамы и Моностагосъ, имѣютъ только черныя платья и черную кожу; пѣніе ихъ вовсе не мрачно и не могло быть таковымъ. Ужъ если выбирать между двумя глупостями, то было бы несравненно лучше смотрѣть на дѣйствующія лица въ ихъ собственномъ, а не переносномъ смыслѣ, видѣть въ нихъ героевъ плохой сказки, а не аллегорическія существа, всегда столь холодныя въ поэзіи, а въ музыкѣ совсѣмъ невозможныя. И наконецъ, что представлялъ бы по вашему мнѣнію Зарастро, со своимъ храмомъ мудрости, жрецами и тайнами? Нѣчто въ родѣ современнаго клуба, занимающагося ѣдой, питьемъ, пѣніемъ и фантазмагоріями, если не чѣмъ-нибудь похуже. Въ самомъ дѣлѣ, вотъ прекрасная мудрость!

Посмотримъ однако, нѣтъ-ли возможности найти другой смыслъ въ произведеніи, которое, кажется, вовсе его не имѣетъ, другой производительной причины чудесъ партитурѣ, наконецъ такой идеи, которую можно было бы допустить, не рискуя оклеветать Шиканедера.

Моцарту оставалось жить только нѣсколько мѣсяцевъ, когда онъ взялся написать Волшебную флейту. Силы его упали до такой степени, что во время работы съ нимъ часто дѣлались обмороки. Однако онъ съ жаромъ работаетъ надъ оперой, повидимому очень его интересующей вопреки всему, что оттолкнуло бы другаго. Къ этому еще является роковой вѣстникъ, заказчикъ Реквіема. Для кого этотъ таинственный заказъ? и страшный голосъ, такъ часто говорившій съ человѣкомъ, предопредѣленнымъ судьбой, отвѣтилъ: для тебя самого! Съ тѣхъ поръ его охватилъ страхъ, что его будто бы отравили, ускорившій его кончину.

Будучи такъ слабъ, такъ близокъ къ могилѣ, Моцартъ уже не поддавался какъ прежде пылу чувственныхъ наклонностей. Онъ былъ ужъ не Моцартъ *Донъ-Жуана*. Но съ другой стороны нерѣдко случается съ молодыми людьми, что ихъ любовныя способности усиливаются, очищаясь, что онѣ достигаютъ высшей степени одухотворенности и поэтичности вслѣдствіе самаго физическаго истощенія. Когда упадокъ силъ заходитъ такъ далеко, что не оставляетъ болѣе надежды больному, то любовь, освобожденная отъ нѣкоторыхъ своихъ земныхъ приложеній, лишняя дѣйствительности, охотно обращается къ воспоминаніямъ, она принимаетъ цвѣта волшебной призмы, черезъ которую мы смотримъ на прошлое; она послѣдовательно затрогиваетъ всѣ элегическія струны, всѣ минорныя тоны души, и когда неизмѣнный порядокъ психологической модуляціи наконецъ снова приводитъ мажорный тонъ, любовь обращается къ своему источнику. Она вызываетъ таинственные образы, она лелѣетъ себя невыразимыми предчувствіями, она становится религіей и религіозной поэзіей, культомъ и желаніемъ невѣдомой красоты.

Я вѣрю, что нѣтъ ни одного изъ моихъ читателей-музыкантовъ, который не чувствовалъ-бы, до какой степени характеръ лучшихъ сценъ Волшебной флейты согласуется съ нравственными явленіями, происхожденіе и послѣдовательность которыхъ я напомнилъ. Но подобныя аналогіи не могли бы развиваться въ театральнѣй музыкѣ, если бы для нихъ не было причинъ или по крайней мѣрѣ предлоговъ въ либретто, которое мы вкратцѣ разсмотримъ въ этомъ отношеніи.

Въ грудѣ безсвязныхъ сценъ, выдуманныхъ либреттистомъ для занятія глазъ, какъ бы нечаянно проскользнуло нѣсколько общихъ мѣстъ чувства, тѣхъ лирическихъ данныхъ, которыя, по своей отвлеченности или даже по своей общности всегда могутъ придать вокальной музыкѣ наиболѣе благоприятныя для нея оттѣнки и выраженіе. При помощи общихъ мѣстъ гениальный человѣкъ всегда будетъ въ состояніи создать прекрасное пѣніе, правдивое, выразительное и даже высокое, но однихъ лирическихъ моментовъ недостаточно для великихъ эффектовъ, исключительно принадлежащихъ театральнѣй музыкѣ, если эти моменты не подготовлены и не

мотивированы ходомъ драмы, и если они силой характеровъ и положеній не доведены до степени захватывающей энергіи. Вотъ почему второстепенные музыканты, при отличной темѣ, могли производить очень драматичныя партитуры, между тѣмъ какъ самъ Моцартъ не успѣлъ въ этомъ, или, лучше сказать, не подумалъ объ этомъ, имѣя либретто, лишенное положеній и характеровъ.

Какого же рода были лирическія общія мѣста, разбросанныя тамъ и сямъ по двумъ актамъ оперы? Хорошенько присмотрѣвшись, мы убѣдимся, что всѣ они почти связаны съ рядомъ религіозныхъ и элегическихъ чувствованій. Въ нихъ высказываются жалоба и мечты, сожалѣніе о прошломъ и мистическое стремленіе — чистая случайность въ этомъ порожденіи глупости, правда, но соберемъ разрозненныя данныя и мы къ своему великому удивленію увидимъ, какъ онѣ сгруппируются въ родъ символическаго фокуса, который точь въ точь передастъ намъ образъ того, кто могъ себя здѣсь узнать. Самый текстъ, какъ онъ ни плосокъ, кажется почти всегда намекомъ на нравственное состояніе композитора:

Dies Bildniss ist bezaubernd schön.

(Арія тенора).

Одно изъ самыхъ пріятныхъ убѣжищъ больнаго воображенія есть воспоминаніе о дняхъ юности, къ которымъ текстъ возвращаетъ нашего героя, о тѣхъ дняхъ, когда еще дѣвственное сердце слѣдитъ за образомъ, прототипа котораго глаза никогда не видали; только фантазія мечтала о немъ въ самыхъ свѣтлыхъ экстазахъ.

Zum Ziele führt dich diese Bahn.

(Финаль перваго дѣйствія).

Моцартъ приближался къ предѣлу своего поприща, онъ уже видѣлъ цѣль его: въ настоящемъ — въ двухъ шагахъ передъ собой могилу, въ будущемъ — безсмертную славу.

Ja, ich fühl's, est ist verschwunden.

(Каватина Памины).

Да, я чувствую, что для меня все кончено! Не есть-ли это та печальная тема, изъ которой вытекали и которой заключались въ то время всѣ мысли музыканта?

Въ другомъ мѣстѣ религіозныя мысли и волненія находили для своего изліянія тексты, отличающіяся вполне христіанскимъ отгѣнкомъ, что мы съ удивленіемъ видимъ въ либретто такого рода. Зарастро призываетъ покровительство боговъ на людей, которымъ грозитъ смерть; потомъ онъ прибавляетъ:

*Doch sollten sie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf;
Nehmt sie in eurem Wohnsitz auf.*

(Молитва къ Изидѣ и Озирису).

Когда Тамино подводятъ къ таинственнымъ вратамъ, только разъ открывающимся для посвященнаго, мы слышимъ:

Wenn er des Todes schrecken überwinden kann,

Schwingt er sich aus der Erde himmelan.

(Финаль второго дѣйствія).

Сила гармоніи, представленная волшебной флейтой, руководит посвящаемыми въ мрачныхъ подземельяхъ, куда они попадаютъ:

*Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstere Nacht.*

(Финаль второго дѣйствія).

Въ началѣ того же финала геніи возвѣщаютъ зарю новаго дня и счастье посвященныхъ:

*Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.*

Вдохновленный вдвойнѣ намѣреніями, исполнѣ музыкальными сами по себѣ и поразительнымъ сходствомъ ихъ съ обычнымъ состояніемъ его души, Моцартъ выказалъ себя Моцартомъ болѣе чѣмъ когда либо. Именно это-то въ наше время и возвышается и сверкаетъ безсмертнымъ блескомъ въ партитурѣ, съ нѣкоторыми другими нумерами, которымъ благопріятствовали аналогичные тексты. Комизмъ и трагизмъ сюжета, т. е. дѣйствіе, самая драма, были оставлены болѣе или менѣе въ полусвѣтѣ, и въ нихъ мы теперь видимъ слабыя части произведенія. Итакъ, было бы справедливо сказать, что эта опера наименѣе драматична изъ всѣхъ оперъ Моцарта, потому что почти всѣ ея наиболѣе выдающіяся красоты связаны съ рядомъ нравственныхъ состояній, которыя конечно могли эпизодическимъ образомъ входить въ драму, но никогда не могли бы составить ея сущности. Драма живетъ дѣйствіемъ и дѣйствующей страстью. Каковъ же стиль самыхъ великихъ сценъ Волшебной флейты? Стиль ораторіи и иногда даже высокій церковный стиль, во всемъ величіи и строгости своихъ старинныхъ формъ. Изъ этого мы видимъ наконецъ идею, оплодотворившую поэму и извлекающую такую обильную жатву изъ почвы, повидимому исполнѣ бесплодной и непригодной для воздѣлыванія. Идея, въ началѣ для всѣхъ сокровенная, кромѣ Моцарта, очевидно есть посвященіе, не въ тайны Изида или масонскаго ордена, но въ тѣ, которыя умирающій христіанинъ видитъ сквозь отверзтыя врата могилы. Зарастро со своими жрецами въ партитурѣ истинные священнослужители, а волшебный инструментъ, флейта, самъ по себѣ есть только символъ безсловесныхъ и созерцательныхъ откровеній музыки о вещахъ того свѣта, откровеній, силу которыхъ Моцартъ долженъ былъ ощущать несомнѣнно лучше всякаго другаго.

Попробуемъ путемъ музыкальной критики подтвердить то, что мы старались намѣтить въ этомъ предисловіи.

Донъ-Жуанъ и Волшебная флейта — единственныя оперы нашего автора, имѣющія интродукцію въ собственномъ смыслѣ слова. Въ послѣдней оперѣ она есть шедевръ граціи и изящества. При поднятіи занавѣса слышится минорное *Allegro agitato*. Мы видимъ Тамино, преслѣдуемаго змѣей. Тревога длится только одно мгновеніе и музыкантъ доказываетъ свой вкусъ, сокращая смѣшное зрѣлище, которое либреттистъ намѣревался сдѣлать патетическимъ. Являются три дамы, убиваютъ чудовище, торжествуютъ побѣду и спорятъ между собою, которая изъ нихъ останется охранять лишившагося чувствъ молодаго человѣка. Тема эта довольно бѣдна, текстъ безцвѣтенъ; Моцартъ не принялъ его особенно во вниманіе и превратилъ въ прелестную, но ученую шутку, классическую по формамъ стиля, романтическую и слегка фантастическую по колориту. Это ссора изъ-за игрушки между маленькими дѣвочками, которыя соперничаютъ между собой въ шаловливой болтовнѣ и плутовскомъ кокетствѣ. Разговоръ, состоящій отчасти въ спорахъ, отчасти въ *a parte* этихъ особъ, требовалъ сложнаго стиля, имитацій и репликъ фразы; нашего композитора это конечно не могло затруднить; идеальный, полный прелести колоритъ придается тріо дамъ и

геніевъ ролью контральто. Обыкновенно эта партія наименѣ чувствительна въ аккордѣ многоголосныхъ пьесъ, но такъ какъ здѣсь она оказывается самой низкой, то ей данъ характерный ходъ основной партіи, иногда даже при уничтоженіи оркестроваго баса и другихъ инструментовъ мужскаго діапазона, обыкновенно удваивающихъ контральто. Эффектъ этого женскаго баса, который ведется съ ученой и мужественной смѣлостью, очарователенъ. Здѣсь слышится волшебство, если только контральто обладаетъ настоящимъ тембромъ.

Вотъ № 4, одна изъ самыхъ сладостныхъ и прелестныхъ арій тенора. Сначала нѣтъ ничего опредѣленнаго, вовсе нѣтъ «фигуръ и почти нѣтъ аккомпанимента; ритмъ смутенъ. Едва только оркестръ устанавливаетъ тонъ, *mi bémol majeur*, какъ голосъ произноситъ длинное восклицаніе: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön!* одно изъ тѣхъ «ахъ» которыя заключаютъ въ себѣ цѣлую судьбу, говоря жаргономъ нашихъ современныхъ романовъ. Нѣсколько сомнѣній, впрочемъ скоро разрѣшенныхъ, относительно испытываемаго чувства, слышатся въ возрастающемъ волненіи Тамино; отрывки мелодіи чередуются съ декламаціей; появляются инструментальныя реплики; модуляція находится въ сомнѣніи, какъ будто поджидая рѣшающей причины, чтобы принять болѣе опредѣленный ходъ. Но когда, задавая себѣ одинъ вопросъ за другимъ относительно своего состоянія, молодой человѣкъ ставитъ наконецъ вопросъ самый важный для него и для Моцарта: *Если бы оригиналь портрета былъ здѣсь, что бы я сдѣлалъ?* тогда человѣческое я раскрывается въ своей затаенной глубинѣ; вы видите, какъ оно рождаетъ отвѣтъ. (Такты 33 — 42). Было ли когда-нибудь передано съ такой божественной прелестью то сладостное замираніе, дрожь и трепетъ, испытываемый дѣвственнымъ организмомъ при первыхъ попыткахъ угадать любовь; не слышится-ли въ аккомпаниментѣ бѣненіе самыхъ нѣжныхъ сердечныхъ фибръ? что можетъ быть удачнѣ общей паузы, занимающей 43-й тактъ? Тамино угадать наконецъ: глаза портрета, все болѣе выразительные, сказали ему разгадку, но онъ задыхается, узнавъ ее. Что же, если бы она была здѣсь? — О, пусть она придетъ, Тамино знаетъ, что ему нужно сдѣлать. Онъ прижметъ ее къ своему сердцу и она навсегда будетъ принадлежать ему. *Bravissimo!* такое чувство ведетъ любовь къ ея цѣли, а музыкальную прогрессію къ предѣлу, превосходно заключающему лирической моментъ и позволяющийъ музыканту также окончить. Послѣ паузы нѣтъ болѣе колебанія, декламаціонныхъ и вопросительныхъ фразъ. Душа дѣйствующаго лица ясна; его охватила могучая жажда обладанія; мелодія льется волнами. Даже въ моцартовскомъ репертуарѣ эта арія не имѣетъ себѣ подобныхъ.

Слѣдуя за порядкомъ нумеровъ, которые должны были составить *часть для знатоковъ*, мы видимъ квинтетъ, начатый и оконченный въ пражской билліардной. Поэтический матеріалъ здѣсь по прежнему очень скуденъ. Папагено вѣшаютъ замокъ на ротъ, потомъ снимаютъ его; три дамы вручаютъ Тамино флейту и карманные колокольчики птицелову; онѣ объясняютъ имъ путь, который долженъ привести ихъ къ жилищу Зарастро и наконецъ желаютъ имъ счастливаго пути. Этотъ текстъ представлялъ музыканту такъ же мало стѣсненія, какъ *impensata novita* секстета въ Донъ-Жуанѣ; онъ представлялъ полную свободу музыканту, который поэтому могъ наложить на него собственную печать. Квинтетъ *hum, hum, hum* отличается граціозно-романтической-фантастической оригинальностью, вообще составляющей характеръ почти всѣхъ сценъ этого рода въ нашей оперѣ. Мелодіи квинтета, легкія и доступныя до популярности, слѣдуютъ другъ за другомъ съ той естественностью, по которой мы немедленно узнаемъ первоначальную мысль автора; фигуры аккомпанимента исполнены граціи, а модуляція, хотя постоянно ограниченная даннымъ тономъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ становится поразительной. Нѣкоторыя силлабическія фразы *Allegro*, по моему мнѣнію самыя пріятныя, имѣютъ ходъ и пикантную непринужденность инструментальнаго *scherzo*: *Sil-ber-Glöckchen, Zauber — Flöten* и пр. Все дышетъ волшебствомъ и чарами въ *Andante*, заключающемъ восхитительный квинтетъ. Дыханіе невидимыхъ странъ долетаетъ къ намъ черезъ кларнеты и фаготы таинственными трезвучіями, слѣдующими другъ за другомъ на маленькомъ гармоническомъ разстояніи, но тѣмъ не менѣе необычно и поразительно, вслѣдствіе соединенія секстъ-аккорда съ совершеннымъ и мажора съ миноромъ. Ритуарнель, составляющій прелюдію къ вокальному пѣнію и тождественный съ нимъ, заранѣе показываетъ намъ воздушныхъ проводниковъ, которые должны направить Тамино и Папагено въ страну тайнъ: *Drei Knäbchen* и т. д.

Въ первомъ актѣ, до финала включительно, мы видимъ, какъ Моцартъ и Шиканедеръ, поочередно, то царствуютъ, то отрекаются отъ власти, подобно двумъ спартанскимъ царямъ. Послѣ квинтета № 6, слѣдуютъ тріо № 7 и дуэтъ № 8, на которые Шиканедеръ имѣлъ исключительное и неоспоримое право. Тріо начинается повидимому серьезно, но ведетъ къ встрѣчѣ Папагено съ Моностатосомъ, которые принимаютъ другъ друга за чорта и убѣгаютъ съ криками *у, у, у*. Заслуга тріо состоитъ въ его краткости; ею пользовался Моцартъ вообще, когда нужно было сплутовать передъ товарищами. Что касается дуэта, то онъ былъ написанъ лучшими чернилами Шиканедера, перомъ, специально очиненнымъ для того, чтобы повѣдать современникамъ и потомству, что *мужчины, способные чувствовать любовь, всегда имѣютъ доброе сердце и что тогда первый долъ женщины раздѣлять съ ними эту сладкую склонность; что мужъ и его жена, и что жена и ея мужъ приближаются къ божеству:*

*Mann und Weib,
Und Weib und Mann
Gränzen an die Gottheit an.*

Что сказали бы на это превосходная Жоржъ Зандъ и литературное общество для уничтоженія брака, составившееся по ея почину? Вы понимаете, что текстъ, въ которомъ такая высокая мораль соединялась съ блескомъ такой высокой поэзіи, дуэтъ, одновременно эротическій и дидактическій, между героиней и шуткомъ пьесы, не могъ быть предоставленъ на произволь музыканта. Надо было помочь ему, бѣдному невѣждѣ; *надо было*, говоритъ Писсенъ, *заставить ея пять разъ передѣлать работу* и почти все время самому за него работать. По довольно распространенному преданію, Шиканедеръ самъ далъ мотивъ дуэта, какъ и мотивъ *Vogelfänger'a*. Если это правда, то мы можемъ сказать вмѣстѣ съ однимъ дѣйствующимъ лицомъ изъ *Разбойниковъ* Шиллера, что одинъ разъ случилось слѣпой свинѣ найти жолудь, такъ какъ дуэтъ именно таковъ, какимъ долженъ былъ быть. Намина, одна изъ благородныхъ ролей партитуры, и Папагено, роль смѣшная и низкая, соединяють свои голоса для прославленія любви. Любовь есть великій принципъ равенства; она возвышаетъ простолюдина и заставляетъ великихъ міра сего спускаться съ высоты ихъ общественнаго положенія. При такомъ нравственномъ сближеніи неравныхъ по положенію лицъ и музыка должна была найти ту середину, которая позволяла бы дѣвицѣ высокаго происхожденія и музыкальнаго достоинства сойтись съ вульгарнымъ шуткомъ; ей — не поступаясь своими правами, ему, не облекаясь въ благородство перваго лирическаго амплуа, до высоты котораго Папагено по своей природѣ ни въ какомъ случаѣ не могъ бы подняться. На такихъ данныхъ, въ хорошемъ выполненіи должно было выйти доступное и для всѣхъ пріятное сочиненіе, высоко-популярное, а не пошлое и тривіальное, какъ на примѣръ дуэтъ между Папагено и Папагеной, двумя однородными существами. Таковъ не болѣе и не менѣе, дуэтъ *Bei Männern, welche Liebe fühlen*. Никогда не было болѣе простой и очаровательной для слушателей музыки. Она все еще нравится, несмотря на чрезмѣрное ея исполненіе въ публикѣ и дома. Во всей Германіи нѣтъ ни одной хорошей матери семейства и бабушки, которая не вспоминала бы, какъ она пѣла сначала со своимъ мужемъ, въ медовые мѣсяцы, а послѣ съ друзьями дома, обладавшими солиднымъ басомъ: *Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht*.

Я бы желалъ, чтобы мои читатели раздѣляли интересъ, съ которымъ я остановился на этомъ номерѣ. Не любопытно ли въ самомъ дѣлѣ видѣть какъ музыкантъ, воплощеніе таланта, знанія и самобытнаго ума, передѣлываетъ свою работу до пяти разъ, подобно безтолковому ученику, терпитъ поправки, которыя самый плохой писака счелъ бы за оскорбленіе, принимаетъ музыкальныя идеи Шиканедера, вмѣсто того, чтобы бросить ему партитуру въ лицо — и изъ-за чего все это? Изъ за того, чтобы не оказаться необязательнымъ въ отношеніи безстыднаго негодяя, осмѣливагося подвергать его долготерпѣніе такимъ невѣроятнымъ испытаніямъ!

Финаль, № 9, начинается явленіемъ трехъ геніевъ. Я говорю явленіемъ, потому что оно дѣйствительно происходитъ въ музыкѣ, но здѣсь оно столь же тихо и мирно, насколько явленіе призрака въ Донъ-Жуанѣ было ужасно. Эти прозрачныя аккорды проникнуты спокойной торжественностью и въ то же время какой-то улыбкой вѣчнаго блаженства. Все вмѣстѣ проникнуто

аннственностью храма и сладчайшими голлюцинаціями арабской сказки. Воображеніе невольно посится къ тѣмъ волшебнымъ краямъ, о которыхъ говорятъ и наши русскія сказки, къ тѣмъ далекимъ, невѣдомымъ странамъ, гдѣ ничто не умираетъ и не мѣняется, гдѣ свѣтила не знаютъ ни восхода, ни заката, гдѣ тѣло питается свѣтлымъ нектаромъ, а душа нетлѣнной поэзіей, гдѣ восторги любви живутъ дольше царствъ, а кажутся краткимъ часомъ! *Zum Ziele führt dich diese Bahn.* Утѣнокъ чудеснаго, такъ искусно разлитый въ прозрачной гармоніи, является при помощи одного предства, которое Моцартъ уже примѣнялъ такъ успѣшно къ двумъ фантастическимъ сценамъ Донъ-Жуана; оно заключается въ непрерывной длительности одной ноты. Отнимите изъ тонической массы долгое *sol* флейты, кларнетовъ и высокихъ тромбоновъ, и вещь становится неузнаваемой хотя мелодія и гармонія остаются все тѣ же. Попытаемся отдать себѣ отчетъ въ аналогичномъ могуществѣ этого способа, открытіе котораго, или по крайней мѣрѣ два самыя удачныя его примѣненія въ совершенно противоположныхъ случаяхъ принадлежатъ Моцарту. Каковъ бы ни былъ характеръ видѣнія, спокойнаго или страшнаго, небеснаго или адскаго, наше воображеніе всегда склонно представлять себѣ обитателей иного міра въ нѣкоторой неподвижности, доказывающей, что они не живутъ нашей органической жизнью; или, если предполагаемъ какой-нибудь ихъ жестъ, то это роковое движеніе всегда будетъ знаменіемъ какого-нибудь рѣшенія судьбы. Но намъ кажется вообще, что ихъ движенія не должны опредѣляться волей, какъ наши, но что они зависятъ отъ произвола стихій, въ которыя воплотился духъ, чтобы предстать передъ нашимъ зрѣніемъ. Видѣніе будетъ колебаться по волѣ облака или голубоватаго пламени, служащаго ему подвижной рамкой, между тѣмъ какъ черты призрака будутъ по прежнему вооружены своимъ неподвижнымъ выраженіемъ и тѣмъ пристальнымъ взглядомъ, въ которомъ не подмѣтишь ни малѣйшаго біенія сердца, тѣмъ долгимъ взглядомъ, который обворажаетъ, сковываетъ, приводитъ въ разстройство живое созданіе и который его бы окончательно уничтожилъ отъ избытковъ восторга или смертельнаго страха, если бы слишкомъ долго тяготѣлъ на немъ. Вотъ каковъ смыслъ выдерживаемой ноты. Но съ другой стороны, такъ какъ музыка обладаетъ преимуществомъ изображать предметы объективно и вмѣстѣ съ тѣмъ субъективно т. е. одновременно живописать и предметъ и впечатлѣнія души созерцающей его, то неподвижная нота должна пройти черезъ гармонію, которая будетъ слѣдовать за психологическими приливами и отливами, опредѣляемыми присутствіемъ сверхъестественнаго. Когда проявленіе его ужасно, какъ напримѣръ въ Донъ-Жуанѣ и Фрейшюцѣ¹⁴⁶, то оно вызываетъ лихорадочное, близкое къ бреду движеніе и сопровождается симптомами, переходящими изъ одной крайности въ другую: горячій и холодный потъ, аполексическая неподвижность и конвульсивная дрожь. Тогда и модуляція будетъ имѣть аналогичный ходъ, полный смятенія и уклоненій; неподвижная нота является въ самыхъ разнообразныхъ гармоническихъ значеніяхъ, самыхъ отдаленныхъ и непредвидѣнныхъ. Напротивъ, если видѣніе умиротворяющаго характера, то гармонія должна отражать то глубокое и дивное спокойствіе, въ которое погружается внѣшній человѣкъ въ состояніи экстаза; въ подобномъ случаѣ неподвижная нота можетъ остаться въ границахъ своихъ ближайшихъ гармоническихъ значеній. Такъ, въ занимающемъ насъ *Larghetto*, она служитъ только квинтой тоническаго аккорда и основаніемъ доминантъ-аккорда, съ септимой или безъ нея. Что можетъ быть проще, и между тѣмъ какой волшебный эффектъ!

Послѣ тріо геніевъ мы находимъ еще нѣсколько замѣчательныхъ подробностей въ финалѣ перваго акта: прекрасный облигатный речитативъ и прекрасные отвѣты, даваемые невидимымъ хоромъ Таміно; прехорошенькій канонъ въ два голоса, діалогъ съ большимъ искусствомъ и очень красиво построенный на данной инструментальной фигурѣ: *Nun stolzer Jüngling* и т. д. и послѣдній хоръ *Presto*, нѣчто въ родѣ *ура* въ честь Зарастро, чтобы занавѣсъ могъ опуститься весело и съ блескомъ. Въ общемъ однако этотъ финалъ можно считать слабѣйшимъ изъ вышедшихъ изъ подъ пера Моцарта. Но въ либретто онъ менѣе всего похожъ на финалъ. Вмѣсто ряда драматически-связанныхъ сценъ, подвижнаго дѣйствія, тѣснаго и прогрессивнаго, мы имѣемъ нѣсколько маленькихъ картинокъ, каждая въ своей отдѣльной рамкѣ, отдѣленные другъ отъ друга перемѣной

¹⁴⁶ Мы говоримъ о превосходномъ хорѣ, открывающемъ сцену заклинанія въ Волчьей Долинѣ.

декорацій. И всѣ эти маленькія картинкі жалкі, анти-драматичны, и анти-лиричны въ высшей степени. Сначала является играющій на флейтѣ Таміно и животныя его слушающія, потомъ птицеловъ и принцесса останавливаются среди поспѣшнаго бѣгства для разсужденій о выгодахъ, доставляемыхъ парой хорошихъ нотъ: *Schnelle Füße* и т. д.; затѣмъ негры танцуютъ подъ звуки карманныхъ колокольчиковъ; потомъ Зарастро, возвратившись съ охоты приказываетъ наказывать палочными ударами Моностатоса; затѣмъ прославляется мудрость Зарастро, такъ блистательно доказанная послѣднимъ его распоряженіемъ. Не угодно-ли построить на этомъ финаль, подобный финаламъ Донъ-Жуана и *Così fan tutte*?

Второй актъ открывается маршемъ жрецовъ, который Моцартъ заимствовалъ изъ своего *Идоменей*, скрытаго сокровища, откуда онъ позволялъ себѣ время отъ времени брать нѣсколько слитковъ, чтобы пустить ихъ въ оборотъ. Если бы эти автоплагіаты нуждались въ другомъ извиненіи, мы сказали бы, что композиторъ, возвращаясь къ своимъ идеямъ, всегда обогащаетъ ихъ въ отношеніи содержанія и совершенствовалъ въ отношеніи формы. Сравните оба марша и вы увидите, насколько маршъ Волшебной флейты выше своего образца, и по богатству инструментовки, и по торжественности своего высоко-религіознаго характера. Первая версія есть эскизъ, вторая картина, законченная мастерской рукой.

За маршемъ слѣдуетъ молитва, какъ и въ *Идоменей*, но на этотъ разъ вмѣсто того, чтобы отмѣтить новое заимствованіе, мы должны скорѣе указать на замѣчательную противоположность. Насколько молитва къ Нептуну напоминала образы языческаго культа, насколько партія оркестра была богата украшеніями и стиль цвѣтистъ, настолько молитва къ Изидѣ и Озирису въ своей священной простотѣ приближается къ хоралу, сохраняя однако широкій періодъ и теченіе мелодіи, которыхъ мы ищемъ въ оперной аріи. Замѣтный характеръ церковной музыки является въ этомъ божественномъ пѣніи слѣдствіемъ гармоніи, особенно хоровой, въ серединѣ и въ заключеніи нумера. Аккомпаниментъ плотно прилегаетъ къ мелодическому рисунку широкими и сочными аккордами, производящими грандіозный эффектъ. Здѣсь нѣтъ ни скрипокъ, ни флейтъ; но альты, віолончель, фаготы и тромбоны — строгая и могучая гармонія, среди которой голосъ верховнаго жреца одиноко летитъ къ небу, подобно широкому столбу вѣтріама. Онъ звучитъ (т. е. онъ долженъ былъ бы всегда звучать) подобно тѣмъ церковнымъ хорамъ, которые, соперничая въ силѣ съ органомъ и серпентомъ, колеблютъ нѣдра старинныхъ соборовъ и находятъ такое глубокое эхо въ душахъ вѣрныхъ. Величественно, съ начала до конца. Музыкальная роль Зарастро неизмѣнно держится на этой высотѣ.

Пропуская дуэтъ № 12 и квинтетъ № 13, написанные на невозможныя слова, скажемъ нѣсколько словъ о № 14. Это маленькая арія негра, который хочетъ поцѣловать заснувшую Памину. Арія бѣзъ сомнѣнія входила въ область Шиканедера. Мелодія ея незначительна и обыкновенна, однако музыкантъ сдѣлалъ ее довольно оригинальной при помощи инструментовки. Скрипки, идущія вмѣстѣ съ голосомъ двумя октавами выше, пассажи малой флейты, перекатывающіеся подобно свирѣли, издалика извѣщающей о какомъ-нибудь деревенскомъ зрѣлищѣ, объ ученomъ медвѣдѣ, напримѣръ, множество пассажей въ шестнадцатыхъ, исполняемыхъ оркестромъ въ униссонъ, весь этотъ аккомпаниментъ, такой необычный по формѣ и высотѣ, придаетъ номеру характеръ дикой необузданности и грубой веселости, совершенно гармонирующихъ съ животными намѣреніями и черной фигурой Моностатоса.

Начиная отсюда, великія красоты тѣснятся во второмъ дѣйствіи и наполняютъ его до конца, не считая небольшихъ перемижесъ, причиненныхъ то пестротой и разрозненностью сценъ, распределенныхъ между патриціями и плебеями драмы, то основнымъ условіемъ контракта, заключеннаго между музыкантомъ и директоромъ. Ночная царица, для партіи которой Моцартъ имѣлъ въ виду необыкновенныя голосовыя средства своей свояченицы, Гоферъ, уже заявила о себѣ въ первомъ актѣ отчаянно бравурной аріей. Но вторая арія, *Der Hölle Rache*, къ которой мы теперь подошли, представляетъ совсѣмъ иное дѣло. Для ПѢВИЦЫ, которая пожелала бы передать этотъ страшный номеръ буквально, нѣтъ середины. Или она должна долетѣть *до звѣздъ*, если ея самое верхнее *fa* настолько чисто, что можетъ донести ее туда, или, не будучи въ состояніи достигнуть его, она должна скрыть свой стыдъ и свое пораженіе подъ траномъ, который либреттистъ нарочно

открываетъ подъ ней на случай печальной неудачи. Транспонировка представляетъ легкій способъ, обыкновенно употребляемый, чтобы не подвергаться этой случайности и сохранить въ произведеніи единственный нумеръ, отличающійся энергичной и пылкой страстью. Нельзя себѣ представить ничего прекраснѣе декламационной части аріи и заключающей ее фразы речитатива. Между тѣмъ арія имѣетъ для насъ то неудобство, что изобилуетъ пассажами *staccato*, которыхъ теперь уже не любятъ и въ чемъ совершенно правы, но и этой бѣдѣ было бы легко помочь, превративъ восьмья съ точками въ связныя шестнадцатая, на тѣхъ же мелодическихъ фигурахъ, причемъ получились бы великолѣпныя рулады.

Немедленно послѣ бурнаго воззванія къ мщенію великій моралистъ Шиканедеръ, для противовѣса кроваваго замысла, такъ шумно высказаннымъ Царицей ночи, предлагаетъ намъ текстъ, полный милосердія, отрывокъ проповѣди, осуждающей мщеніе и рекомендующей людямъ братскую любовь. Голосъ, призывавшій Изиду и Озириса, напоминаетъ теперь ихъ божественныя повелѣнія: *In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht, Larghetto, mi majeur, ²/4*. Зарастро *пылаетъ* желаніемъ блага человѣчеству, какъ Царица ночи *пылаетъ* желаніемъ мщенія; онъ заставляетъ слушателей чувствовать то, что либреттистъ влагаетъ въ его уста только какъ общее мѣсто морали. Отсюда происходитъ глубокая прелесть и нерушимая сила каватинны, дышущей любовной кротостью, проникающимъ благоутѣпіемъ; въ достойномъ исполненіи она скорѣе вызоветъ слезы, чѣмъ многіе нумера, гдѣ средства искусства для паѳоса были доведены до крайности. Однако Моцартъ употребилъ здѣсь очень простыя средства: пѣніе изъ 24-хъ тактовъ строго ограничено своей тональностью, безо всякихъ модуляцій; оркестровыя фигуры выбраны осторожно; для украшенія помѣщена имитация *motu contrario* и повтореніе одного вокальнаго періода флейтой, между тѣмъ какъ голосъ опускается на нижнія ноты, служившія первоначально басомъ этому самому періоду; вотъ всѣ элементы сочиненія, могущество котораго, какъ сказалъ я, нерушимо. Но какимъ только испытаніямъ оно не подвергалось!

Впродолженіе четверти вѣка или даже болѣе, всѣ пѣвцы высокаго полета повторяли эту арію вездѣ, гдѣ былъ оркестръ, фортепіано, гитара или даже безъ инструментовъ. Прибавьте къ этому, что почти всѣ передавали ее въ каррикатурномъ видѣ, во-первыхъ по недостатку метода, во-вторыхъ потому, что вокальные басы, имѣя объемъ голоса необходимый для пѣнія Зарастро и тому подобныхъ партій, очень часто лишены или пріятности, или силы въ нижней квинтѣ, отъ *ré do la*. Пѣвцы раздѣлили эти голоса на двѣ категоріи, смотря по тому или другому ихъ недостатку. Голосъ, лишенный металлическаго тембра, звучащій, подобно баску віолончели, обмотанному соломой, называется *Stroh-Bass*. Напротивъ *Bier-Bass* называется голосъ сильный, но грубый, хриплый, порывистый и неровный, искусственная низость котораго какъ будто происходитъ отъ количества кружекъ пива, выпитыхъ пѣвцомъ, или отъ безсонной ночи, или отъ тщательно сбереженного пасморка; все это, какъ извѣстно, прибавляетъ двѣ или даже три ноты внизъ въ ущербъ остальному діапазону. Почти всѣ миссіонеры, посланные намъ Германіей для проповѣди египетской мудрости на нашихъ театрахъ, болѣе или менѣе подходили подъ упомянутые два разряда¹⁴⁷. Послѣдній, слышанный мною въ Петербургѣ, могъ даже сойти за образцоваго *Stroh-Bass*, что впрочемъ не мѣшало ему всегда оканчивать періоды внизъ; но окончанія существовали только для глазъ. Вѣроятно даже тѣ люди, которые слышатъ прозябаніе травы, не могли бы уловить этихъ заключеній. Оркестръ оканчивалъ одинъ, а пѣвецъ присоединялся къ заключительной каденціи пѣмой и ужасающей гримасой, замѣнявшей обѣщанную слуху низкую ноту. Такимъ образомъ мы имѣли удовольствіе видѣть исполненіе второй половины аріи Зарастро мимическими нотами. Контуры мелодіи ясно обрисовывались движеніями головы и сокращеніями лицевыхъ мускуловъ, которые *Stroh-Bass* (мы должны отдать ему справедливость) съ рѣдкимъ совершенствомъ аналогіи отбѣнялъ сообразно стоимости и высотѣ музыкальной ноты.

№ 17, *Trio*. Такъ какъ флейта и волшебные колокольчики въ качествѣ подозрительнаго товара вѣроятно были конфискованы въ таможнѣ Зарастро, то геніи возвращаютъ эти предметы по принадлежности съ прибавленіемъ полдника и десерта: превосходное положеніе для утомленныхъ

¹⁴⁷ Зибертъ и Мюнтеръ представляютъ почетное исключеніе въ этомъ отношеніи.

путешественниковъ, но далеко не столь же блестящее для композитора. Въ качествѣ кельнеровъ и дворецкихъ геніи уже не могли при такихъ прозаическихъ функціяхъ выказать характеръ, которымъ отличается ихъ первый выходъ. Въ этомъ тріо Моцартъ, за неимѣніемъ лучшаго, прибѣгнулъ къ музыкальной живописи. Онъ вспомнилъ, что у геніевъ есть крылья и заставилъ эти крылья трепетать въ оркестрѣ маленькими непрерывными взмахами, такъ живо и подвижно, что все порхаётъ и искрится, какъ капризный полетъ птицы-мухи. Миѣ кажется, что такъ долженъ былъ летать *Трильби* Карла Нодье. Эта форма аккомпанимента, продолжающаяся до самаго конца во время вокальныхъ паузъ, прелестна.

Памина подвергалась такому дурному обращенію въ первомъ дѣйствіи, со стороны либреттиста, разумѣется, что Моцартъ съ жаромъ схватился за случай отомстить за обиды интереснаго дѣйствующаго лица. Текстъ № 18 былъ къ тому весьма благопріятенъ. Онъ представляетъ одну изъ счастливыхъ случайностей либретто, гдѣ все хорошее случайно. Памина думаетъ о прекращеніи жизни, которую едва начала любовь; если вѣрить ей, то ей остается одно убѣжище – могила. Въ драматическомъ отношеніи несомнѣнно эта дѣвушка очень неправа, что такъ убивается, неизвѣстно изъ-за чего; но кто изъ насъ въ ея возрастѣ не говорилъ себѣ множество разъ съ искреннимъ убѣжденіемъ: да, все кончено, все погибло навсегда, а жизнь еще такъ велика, увы! что съ ней дѣлать теперь! А почему эта жалобная бесѣда съ самимъ собой? изъ-за неудавшагося свиданія, можетъ быть, или даже изъ-за чего-нибудь поменьше. Въ такомъ именно положеніи находится Памина, и арія ея естественно построена на самыхъ жалобныхъ и меланхолическихъ струнахъ: *Ja, ich fühl's, es ist verschwunden, Andante, sol mineur, 6/8*. Выраженіе аріи или каватины музыкантъ извлекъ изъ глубины своей души, чтобы она прямо шла въ душу слушателя до тѣхъ норъ, пока любить и страдать будетъ удѣломъ человѣчества. Своими вокальными окончаніями и простотой аккомпанимента этотъ нумеръ приближается къ характеру романа. Инструментальная мелодія слышится изрѣдка и только какъ мимолетное эхо голоса. Но не ошибитесь: эта кажущаяся простота скрываетъ въ себѣ сокровища гармоніи. Посмотрите, какъ самые рѣзкіе диссонансы соединены съ самыми нѣжными аккордами въ 5-мъ и 6-мъ тактахъ, гдѣ мажорный септаккордъ такъ прелестно чередуется съ увеличеннымъ сектаккордомъ. Въ другомъ мѣстѣ суровая гармонія минорной ноты разворачивается въ двухъ различныхъ тонахъ со всѣми своими интервалами и очень эффектно. Но есть здѣсь одно мѣсто, гармоническое обманчивое послѣдованіе, которому мы не знаемъ подобнаго. Въ пѣніи есть совершенная каденція (33 тактъ), но композиторъ избѣжалъ ея, заставивъ основной басъ подняться на квинту, вмѣсто кварты. Развѣ могъ кто-нибудь, кромѣ Моцарта, остановить модуляцію, и возвратить ее къ тоникѣ, гдѣ пѣніе замираетъ въ слезахъ! И кромѣ того какой геніальный штрихъ представляетъ заключительный ритурнель, этотъ хроматическій басъ, такъ изящно переливающийся подъ рыдающими синкопами флейты и скрипки. Красота стиля и глубина выраженія не могутъ идти далѣе въ сочиненіи подобнаго характера.

Текстъ № 19-го, хора жрецовъ, хотя плоско ригерованный *Sonne* и *Wonne*, былъ вполне умѣстенъ послѣ элегическаго изліянія. Онъ начинается *Isis und Osiris*, подобно № 11, но не представляетъ ни обращенія, ни молитвы. Посвященные, увѣренные въ хорошихъ намѣреніяхъ новичка (Тамино), радуются, что скоро будутъ имѣть однимъ собратомъ больше. Слова *Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben* доставили музыканту эстетическое основаніе и колоритъ нумера. Новая жизнь, обѣщанная Тамино, слышится и чувствуется въ пѣніи посвященныхъ, уже вступившихъ въ нее. По высокой ясности, по мистическому спокойствію, по небесному благозвучію, по лучезарному величію, отличающимъ нумеръ, вы сказали бы, что хоръ блаженныхъ духовъ поетъ въ небесахъ, если бы мѣдные инструменты и *quasi* — палестриновская гармонія не ограничивали сводами храма полета нашего воображенія. Посвященные созерцаютъ божество только черезъ образы культа и оболочку установленныхъ богослужебныхъ формъ. Такимъ образомъ у нихъ есть только одно желаніе, съ высочайшей выразительностью заключенное въ словѣ *bald* (скоро). *Bald, bald, bald wird er unsrer würdig sein* есть фраза, музыкальный смыслъ которой отлично переводится живописной картиной. Мы видимъ праведника, который, утомившись земнымъ странствіемъ, воздвѣгаетъ руки и устремляетъ глаза къ небу и говоритъ въ сердечной радости: скоро! Этотъ хоръ на три мужскихъ

голоса; гармонія его идетъ сплошными аккордами, *a capella*, трубы и тромбоны звучатъ въ унисонъ съ вокальными партіями; единственная оркестровая фраза находится передъ концомъ; она состоитъ изъ четырехъ нотъ, но ее нельзя забыть. Этотъ хоръ прекрасенъ до поклоненія, умилителенъ до слезъ, изумителенъ, божественъ!

Обыкновенно находятъ, что при представленіи наиболѣе эффектный изъ ансамблей оперы есть тріо № 20, *Soll ich dich Theurer nicht mehr sehen*. Я не буду отрицать этого, но объясню причину. Тріо, по странной случайности, занимаетъ дѣйствительно драматичное положеніе. Часъ испытаній приближается, влюбленные должны разстаться; страхъ опасности присоединяется къ ихъ прощанію. Памина предается тревогѣ; Тамино, напротивъ, выказываетъ самоотверженность, находящуюся скорѣе въ его волѣ, чѣмъ въ сердцѣ; Зарастро, непоколебимая твердость котораго умѣряется отеческой благосклонностью, предупреждаетъ молодыхъ людей, что время пришло и возбуждаетъ ихъ мужество. Это превосходная канва для тріо. Данные вполнѣ лиричны сами по себѣ, индивидуальныя чувства представляютъ противоположность и постепенно усиливаются; діапазоны встрѣчаются въ самомъ пріятномъ для слуха соединеніи: сопрано, теноръ и басъ. Другіе музыканты можетъ быть придали бы этому номеру трагическій и бурный характеръ, Моцартъ этого не сдѣлалъ. Подобный взглядъ былъ бы искаженіемъ положенія и извращеніемъ характера Памины, которая во всемъ второмъ дѣйствіи выказываетъ себя настоящимъ типомъ блѣдныхъ, меланхолическихъ, нервныхъ, воздушныхъ и до крайности впечатлительныхъ дѣвушекъ нынѣшнихъ романовъ. Кромѣ того Тамино и Паминѣ предстоитъ не вѣчная, насильственная разлука, не *ultimo amplesso*, происходящее среди толпы статистовъ съ суровыми лицами. Имъ предстоитъ добровольная разлука на нѣсколько часовъ; опасность, грозная издали, на самомъ дѣлѣ только призракъ, который долженъ исчезнуть передъ твердой рѣшимостью. Итакъ слишкомъ густыя краски исказили бы картину, естественно требовавшую нѣжныхъ оттѣнковъ. Мы слышимъ любовныя вздохи, нѣжныя жалобы, меланхолическія предчувствія, но не крики безпричиннаго отчаянія. Оркестръ двигается арпеджіями; на этомъ тревожномъ, но неизмѣнномъ фонѣ прекрасно выделяются восхитительныя вокальныя мелодіи. Сначала происходитъ діалогъ между женщиной, преувеличивающей опасность, и двумя мужчинами, ободряющими и утѣшающими ее. Но скорѣ комбинація измѣняется. Тамино, будущій мудрецъ, принимается плакать въ терціяхъ со своей невѣстой: *Wie bitter sind der Trennung Leiden!* Только одинъ старецъ говоритъ и поетъ благоразумно. Ансамбль трехъ голосовъ соединяется въ каноническомъ контрапунктѣ, чередующемся съ фразами плавной мелодіи. Затѣмъ является прекрасное гармоническое послѣдованіе, гдѣ басъ, начиная съ нижняго *si bémol* — *Die Stunde schlägt*, восходитъ до *ré* послѣдовательными полутонами, между тѣмъ какъ каждый модуляціонный шагъ вызываетъ все болѣе выразительныя реплики въ верхнихъ голосахъ. Горячія и трепетныя объятія послѣдняго прости слышатся за нѣсколько тактовъ до заключенія, въ томъ мѣстѣ, гдѣ композиторъ переплелъ сопрано и тенора съ такимъ контрапунктическимъ мастерствомъ; *in a truly masterly manner*, какъ сказали бы Бёрней. Какое тріо!

Второе дѣйствіе выше перваго даже въ тривиальныхъ и простонародныхъ веселыхъ сценахъ, группирующихся вокругъ птицелова. Такъ арія *Ein Mädchen oder Weibchen* нисколько не утратила своей мелодической свѣжести, а игра колокольчиковъ, разнообразно аккомпанирующихъ куплетамъ, еще сохраняетъ ту волшебную власть надъ партеромъ и галлерей, которую въ другомъ мѣстѣ она употребила надъ Моностатосомъ и его неграми. Кромѣ того мелодія куплетовъ представляетъ особенно удобную тему для варіацій.

Оба автора Волшебной флейты кажется собрались съ силами, чтобы отличиться въ послѣднемъ финалѣ и превзойти самихъ себя, каждый по своему. Можно подумать, что въ то же время они употребили всю свою ловкость, чтобы уклониться въ свою пользу отъ контракта, обезпечивавшаго ихъ соотвѣтственные интересы. Весь финалъ мой, говорилъ себѣ Шиканедеръ. Памина неизвѣстно отчего сходитъ съ ума и хочетъ заколоться; птицеловъ собирается вѣшаться для забавы публики, но проворно освобождается изъ петли при видѣ покрытой перьями самки, отсутствіе которой наводило на него сплинъ; затѣмъ являются мистеріи Изиды въ дѣйствіи, рѣдкостный и великолѣпный видъ испытанія огнемъ и водой; Царица ночи является съ своей черной шайкой и вмѣстѣ съ ней проваливается въ преисподнюю; наконецъ мы видимъ торжество

мудрыхъ, мораль или поразительный урокъ пьесы, въ видѣ громаднaго солнца изъ промасленной бумаги, занимающаго всю глубину театра. Все это было такъ великолѣпно, такъ ослѣпительно, и количество чудесъ было такъ громадно, что Моцартъ долженъ былъ поднести руку ко лбу въ видѣ зонтика и посмотрѣть, не осталось-ли для него хотя маленькаго мѣстечка. По счастью нужно было дать время мапинисту приготовить упомянутыя диковинки. Отсюда явились нѣкоторыя промежуточныя и дополнительныя сцены, которыми и воспользовался музыкантъ. Въ отдѣльных частяхъ финала было не больше связи, чѣмъ въ финалѣ перваго дѣйствія; слѣдовательно сдѣлать цѣлое было одинаково невозможно; по крайней мѣрѣ нѣкоторыя отдѣльныя картины имѣли высокое лирическое достоинство, несмотря на текстъ. Это опять-таки счастливые случаи.

Геніи открываютъ этотъ финалъ, какъ и первый, пѣніемъ, будто нисходящимъ съ неба; потомъ, опускаясь на землю, они принимаютъ участіе въ большой сценѣ Памины въ качествѣ благосклонныхъ собесѣдниковъ и аккомпанирующихъ партій. Моцартъ отнесся, какъ великій поэтъ, къ этой сценѣ, изъ которой либреттистъ хотѣлъ сдѣлать что-то глупо трагическое. Такъ какъ кинжалъ въ глазахъ Моцарта не былъ кинжаломъ Мельпомены, то онъ отбросилъ его далеко отъ себя. Онъ зналъ, что кроткая, меланхолическая Памина неспособна на такой отчаянный поступокъ какъ самоубійство. Она держитъ кинжалъ для виду и говоритъ о самоубійствѣ, какъ многіе изъ моихъ читателей, благополучно здравствующихъ и понынѣ, говорили о немъ въ свое время. Мы должны однако признать, что Памина очень несчастна, она поетъ такъ, что могла бы тронуть камень, но не подумайте, что она сошла съ ума, какъ увѣряетъ этотъ лгунъ Шиканедеръ. Нѣтъ, Памина возвратилась къ состоянію, выраженному ея каватиной; она достигла его крайняго предѣла. Изъ души ея, разбитой сомнѣніемъ, уже не льется болѣе мелодія, въ глазахъ ея нѣтъ больше слезъ. За элегическими чувствами послѣдовали мучительныя тревоги, тягостныя рыданія; пѣніе смутно, безпорядочно, странно; въ груди молодой дѣвушки чувствуется физическая боль. Къ чему кинжалъ? она сама умереть, и вы слышите это *am gebrochenen Herzen*, какъ написалъ бы нѣмецъ: *Ha! dez Jammers Maas ist voll* и пр. Роль геніевъ въ прелестномъ *Andante* въ точности соотвѣтствуетъ роли хора въ греческой трагедіи. Они бесѣдуютъ съ дѣйствующимъ лицомъ, сочувствуютъ его горю, убѣждаютъ и совѣтуютъ ему; но они никогда не говорятъ съ нимъ одновременно.

Въ ту минуту, какъ Памина поднимаетъ кинжалъ, чтобы поразить себя, хоръ объявляетъ ей, что она сейчасъ увидитъ Таминно, который по прежнему любитъ ее. Это музыкальная и драматическая перипетія, переходъ отъ крайней горести къ крайней радости. Слѣдовательно — *Allegro* и трехдольный тактъ, какъ сдѣлали бы теперь. Но это *Allegro* мало походитъ на кабалетту. Моцартъ не далъ трагическаго пошиба отчаянію Памины; онъ также не захотѣлъ заставить ее плясать отъ радости. Здѣсь въ ритмѣ мало живости, въ оркестрѣ мало движенія, модуляція незначительна, мелодія довольно спокойна. Высокій смыслъ этой музыки, такъ сказать, скрывается за нотами. Это любовная вѣра, вмѣсто любовной страсти, такъ энергически выраженной въ Донъ-Жуанѣ; эта любовь, не стремясь къ удовольствію, какъ къ своей конечной цѣли, паритъ надъ звѣзднымъ сводомъ и успокоивается въ безконечномъ; это любовь въ томъ видѣ, въ какомъ ее понимали нѣкоторые поэты, или, еще лучше, какъ ее могли понимать и чувствовать три *духа*, соединяющіе свои голоса съ пѣніемъ Памины для прославленія ея. Высокимъ полетомъ, заключающимъ великую сцену, слушатель уносится за облака вмѣстѣ съ дѣйствующимъ лицомъ.

Посвященіе сейчасъ начнется. Передъ нами еще закрытыя двери мѣста, предназначеннаго для испытанія, и можетъ быть самая необыкновенная страница драматическихъ сочиненій Моцарта. Это чудо композиціи должно быть разсмотрѣно съ должнымъ вниманіемъ. Вотъ прежде всего текстъ:

*Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann.
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet, wird er dann im Stande sein
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.*

Аллегорія, заключенная въ этихъ шести стихахъ, до такой степени ясна, что даже перестаетъ быть таковой. Путь усѣянный препятствіями, есть жизнь; паграда, обѣщанная всѣмъ, мужественно прошедшимъ этотъ путь, есть откровеніе всѣхъ тайнъ, ключемъ которыхъ служить могила Эго ученіе и обѣщанія совершенно въ духъ христіанства.

Моцартъ, подобно Таміно, приближался къ цѣли путешествія. Страшныя врата, черезъ которыя проходятъ только одинъ разъ, скоро должны неумолимо закрыться за нимъ. Замѣтимъ кромѣ того, что лица, выбранныя для произнесенія текста, были совершенно загадочны. Въ либретто они названы кратко: Два латника (*Zwei geharnischte Männer*). У нихъ опущенныя забрала и огненные мечи; и опредѣленіе и атрибуты предоставляютъ довольно обширное поле воображенію. Не чудится-ли намъ здѣсь тѣнь того другого призрака, который приближался, чтобы объявить Моцарту объ его послѣднемъ часѣ и заказать ему послѣдній его трудъ?

Когда мы примемъ во вниманіе, что построеніе нумера, написаннаго на этотъ текстъ, совершенно не имѣетъ подобнаго въ лѣтописяхъ лирической драмы, и что оно даже кажется вполне чуждымъ театральной музыкѣ, то трудно предположить, чтобы Моцартъ не думалъ объ аллегорическомъ смыслѣ словъ гораздо больше, чѣмъ о прямомъ, т. е. о себѣ больше чѣмъ о своей оперѣ.

Такъ какъ всѣ религіозныя тайны сходятся между собой и съ большинствомъ человѣческихъ учреждений въ томъ, что самое торжественное освященіе получаютъ отъ времени, Моцартъ повидимому старался прежде всего возбудить въ слушателяхъ ощущеніе глубокой древности. Онъ обратился къ первымъ вѣкамъ музыки, чтобы найти соотвѣтственную этой цѣли форму пѣнія; онъ не захотѣлъ подражать вокальному стилю этой отдаленной эпохи, но взялъ готовую старинную мелодію хора: *Christ unser Herr zum Jordan kam*, приписываемую Вольфу Гейнцу, композитору XVI-го вѣка, которую вѣроятно самъ Моцартъ нашелъ въ первобытныхъ пѣснопѣніяхъ католической церкви. Боже, какой хорать! Самое мрачное, готическое, погребальное нытье, обветшалое, противное всѣмъ привычкамъ современнаго слуха. И чтобы усилить этотъ непріятный характеръ древности, композиторъ заставилъ тенора и баса пѣть хорать въ октаву, отъ одного конца до другаго. Между мелодіей и аккомпаниментомъ не должно было быть анахронизма; нумеръ долженъ былъ воспроизводить форму композиціи, извѣстную съ XV-го вѣка, церковное пѣніе, построенное на фугированномъ контрапунктѣ. Такъ какъ не какія-либо вокальныя партіи, но силы полного оркестра нужно было противопоставить *canto fermo* и такъ какъ ни XV-й, ни XVI-й вѣка не представляли образца инструментальнаго стиля, достойнаго подражанія, то Моцартъ заимствовалъ идею своего аккомпанимента у истиннаго основателя этого стиля, у Себастіана Баха, говорить аббатъ Штадлеръ, какъ мелодію онъ заимствовалъ у Гейнца. Отъ этихъ заимствованій получилось нѣчто, о чемъ ни Гейнецъ, ни Бахъ никогда и не думали, сочиненіе высоко-романтическое и фантастическое, оригинальное уже тѣмъ, что многое было заимствовано у музыки другихъ вѣковъ, новое, потому что нѣтъ ничего болѣе стариннаго, кромѣ того театрального и дающее полную иллюзію сообразно съ положеніемъ, такъ какъ музыка вполне церковная; бездна старинной гармонической учености, шедевръ современной инструментовки и все вмѣстѣ поэтическое чудо, заставляющее наше воображеніе пробѣгать громадныя пути. Слышали-ли вы когда-нибудь болѣе печальное пѣніе, чѣмъ пѣніе этихъ двухъ голосовъ, звучно повторяемыхъ тромбонами и поддерживаемыхъ всѣмъ хоромъ духовыхъ инструментовъ? Таинственная чета поетъ самостоятельно, между тѣмъ какъ темы фуги, независимыя съ своей стороны, цѣпляются другъ за друга, подобно колесамъ часовъ, которые все идутъ, идутъ, но на циферблатѣ ихъ нѣтъ ни цифръ, ни стрѣлокъ. Ужасъ медленно вкрадывается въ струнный квартетъ, онъ растетъ и расширяется, вѣдряется во всѣ партіи, переходитъ изъ одного инструмента въ другой. Онъ звучитъ въ оркестрѣ смертельными жалобами, безконечно повторяемыми эхомъ имитаций, глухими стопами, подавленными вздохами. Зрѣлище, вызванное предъ душевныя очи этой странной, предсмертной музыкой мало-по-мало сливается съ музыкой на сценѣ и производитъ какую-то умственную фантазмагорію. Черныя люди становятся похожи на фигуры, лежащія на могилахъ рыцарей. Онѣ поднялись съ своего каменнаго ложа для пѣнія старинной литаніи; ихъ мечи горятъ вмѣсто свѣчей. Вмѣстѣ съ ними поднимается тѣнь ихъ времени и паритъ надъ слушателями. Невыразимое

уразумѣніе того, что было задолго до насъ наполняетъ душу, и однако, несмотря на магнетическое прозрѣніе, и на ясновидѣніе, обращенное въ прошлое, котораго не можетъ достигнуть ни словесная, ни какая другая поэзія, мы чувствуемъ широкую пропасть, отдѣляющую отъ насъ эту угасшую жизнь прошлаго, которою музыкантъ заставляетъ насъ жить. Мы чувствуемъ всю глубину бездны, куда эта жизнь опустилась!

Такова была страшная власть надъ Моцартомъ его неотступной мысли, что въ театрѣ, въ оперѣ Шиканедера и по поводу какихъ-то бессмысленныхъ мистерій онъ начинается загробное пѣніе голосомъ, котораго мы до сихъ поръ отъ него не слыхали и какъ бы выходящимъ изъ церковныхъ склеповъ.

До сихъ поръ волшебный инструментъ Тамино, флейта, не оказывала никакого вліянія на ходъ драмы и не болѣе того приносила пользы композитору. Она пригодилась только для звѣринца Зарастро. Но въ концѣ концовъ флейта, хотя и косвеннымъ образомъ, доставить прекрасный лирический моментъ. Памина, получившая позволеніе раздѣлить съ своимъ возлюбленнымъ опасности и славу посвященія, приходитъ къ нему въ ту минуту, когда роковыя врата должны отвориться. Она рассказываетъ ему, въ отличныхъ декламационныхъ и гармоническихъ выраженіяхъ, какъ ея блаженной памяти отецъ вырѣзалъ упомянутую флейту изъ ствола тысячелѣтняго дуба, въ ночь шабаша, при свѣтѣ молній. Мелодическій талисманъ будетъ защищать влюбленныхъ, отнынѣ неразлучныхъ, отъ страха и смерти, лежащихъ на ихъ пути. Когда Памина доходитъ до двухъ послѣднихъ стиховъ своего лирическаго монолога: *Wir wandeln durch des Tones Macht* и пр., Тамино и латники начинаютъ этотъ текстъ въ одно время съ нею, отчего получается квартетъ. Повидимому, задачей Моцарта въ этомъ случаѣ было показать, подъ какимъ новымъ видомъ великій вопросъ смерти можетъ представиться, когда самоотверженность и вѣра добродѣтельной души (олицетворенныя въ Паминѣ) и высокія откровенія гармоніи (олицетворенныя въ Тамино, обладателѣ волшебной флейты) опираются на обѣты религіи (представленные двумя ея служителями). Прославляя власть своего искусства, онъ развернулъ всѣ его очаровапія на пространствѣ 22-хъ тактовъ. Я не буду тратить чернилъ на комментаріи, похвалы и прославленіе этого великолѣпнаго квартета. Посмотрите сами: подобная музыка почти такъ же очаровываетъ зрѣніе, какъ она услаждаетъ слухъ.

Необходимо обратить вниманіе на одно обстоятельство, доказывающее, до какой степени Моцартъ презиралъ прямыя и положительныя намѣренія либреттиста. Хораль съ фугой и слѣдующій за нимъ квартетъ должны были представлять только предисловіе или программу мистерій Изиды. Либреттистъ помѣстилъ эти сцены, чтобы отвлечь нетерпѣливыя толпы, жаждущей зрѣлища. Но именно тогда, когда Шиканедеръ готовитъ свои мистеріи, композиторъ совершаетъ свои въ партитурѣ. Уже музыка намъ все сказала, а мы еще ничего не видимъ; уже сила гармоніи совершенно ясна слушателю, а Тамино еще не прикасается къ волшебному инструменту. Какъ только мистеріи становятся видны, онѣ исчезаютъ изъ музыки, которая внезапно теряетъ всю свою значительность, какъ бы повинувшись свистку машиниста и становится въ униссонъ жалкому и ребяческому зрѣлищу. Мы видимъ за рѣшеткой испытаніе огнемъ и водой; вертится кисея, намалеванное пламя поднимается и опускается; въ это время маэстро отдыхаетъ. Вы слышите тощее соло флейты, которое въ наше время не понравилось бы и школьникамъ, вокальный дуэтъ въ сладенькихъ терціяхъ; послѣ всего этого раздастся шумный трубный сигналъ, объявляющій торжество посвященныхъ и внезапно пробуждающій композитора. Вотъ и все.

Теперь надо уступить мѣсто птицелову, который очень торопится, потому что ему сначала надо повѣситься, потомъ познакомиться съ своей женой и наконецъ откланяться благосклоннымъ ложамя и партеру. Для благополучнаго исполненія всего этого у него есть арія въ $\frac{6}{8}$ и дуэтъ на слогъ *Па*, начало его славнаго имени. Арія нравится намъ гораздо больше всего, что Папагено пѣлъ до сихъ поръ. Это менѣе похоже на пѣсню, менѣе простонародно, очень мило, даже въ настоящую минуту. Мотивы удачны, намѣренія остроумны, аккомпаниментъ подъ острымъ соусомъ несомнѣнно украденъ Моцартомъ у Россини. Что касается дуэта, то это ребячество, которому смѣшной текстъ въ соединеніи съ шутовскимъ покроемъ ритма придаютъ довольно оригинальную веселость.

Царица ночи приближается къ храму съ Моностагосомъ и тремя дамами. Минорный и мрачный тонъ, инструментальная тема, съ глухими раскатами, подобно начинающейсѣ грозѣ, предвѣщаетъ какую-то катастрофу. Прекрасный вокальный ансамбль отвѣчаетъ подземнымъ волненіямъ. Клятва мщенія произносится долгими и широкими аккордами, но все же подъ продолжающейсѣ угрозой оркестровой фигуры. Вдругъ ударъ грома, инструментальный взрывъ на раздражительный аккордъ поражаетъ царицу и ея свиту; онѣ проваливаются, съ криками въ униссонъ о своемъ пораженіи. За мракомъ слѣдуетъ свѣтъ, божественная гармонія за воплями отчаянія. Хоръ посвященныхъ, состоящій на этотъ разъ изъ всѣхъ четырехъ діапазоновъ, привѣтствуетъ новаго брата рѣчью, въ которой слышится обновляющее дѣйствіе посвященія, жизнь, полная покоя, благоденствія, высокаго и яснаго созерцанія, только что завоеванная юнымъ послѣдователемъ Заратро. Финальный хоръ заключаетъ скрытый смыслъ оперы и даже намекаетъ на него въ текстѣ. Таминно-Моцартъ видитъ конецъ своего дивнаго странствія. Велики были трудности пути, безчисленны и почти выше силъ смертнаго были искушенія, подвергавшія испытанію его постоянство. Онъ превзошелъ эти трудности, онъ вышелъ изъ нихъ, заслуживъ благоволеніе Того, который послалъ его въ среду людей. Слава неустрашимому просвѣтителю, успокоеніе утомленному страннику! *Dank! Dank!* (спасибо) уже кричатъ ему отовсюду посвященные въ таинства музыки. *Dank!* повторяетъ теперь эхо всего цивилизованнаго міра и *Dank!* скажетъ ему отдаленнѣйшее потомство, присоединяясь къ вдохновенному гимну жрецовъ Изиды.

МИЛОСЕРДІЕ ТИТА.

Опера-seria въ двухъ дѣйствіяхъ.

Поэма Метастазіо въ своемъ первоначальномъ видѣ была плохо задумана и плохо прилажена къ рамкамъ и пропорціямъ современной оперы, представляя втеченіе утомительнаго дѣйствія, растянутаго на три акта, только рядъ аріій и речитативовъ. Моцартъ понялъ что необходимо передѣлать либретто, прежде чѣмъ писать музыку. Синьоръ Марроли, поэтъ саксонскаго курфюрста, принялъ на себя этотъ трудъ, который исполнилъ согласно съ мыслями и подъ непосредственнымъ руководствомъ музыканта. Весь второй актъ былъ вычеркнутъ, какъ бесполезный для дѣйствія; первый соединенъ съ третьимъ, съ прибавленіемъ нѣсколькихъ отрывковъ уничтоженнаго акта; наконецъ, для нарушенія однообразія въ ходѣ речитативовъ и аріій, нѣсколько сценъ были соединены въ финальный квинтетъ перваго акта, этотъ капитальный нумеръ произведенія, за который мы дважды обязаны Моцарту, потому что онъ далъ для него литературную тему и написалъ партитуру. При помощи сокращеній, фабула развивалась быстрѣе и интереснѣе; двойная пара влюбленныхъ, неизбѣжная у Метастазіо, оживлялась, и, что важнѣе всего, въ либретто входили ансамбли, столь благопріятные для большихъ эффектовъ театральной музыки. Однако, хотя и сокращенная такимъ образомъ, рамка все еще оставалась довольно обширной, а Моцартъ имѣлъ только 18 дней для ея наполненія. Его слабѣющія силы напоминали ему, что написать всю вещь въ моцартовскомъ стилѣ будетъ невозможно. Стѣсненный такимъ образомъ печальнымъ убѣжденіемъ и неотложнымъ заказомъ, онъ былъ принужденъ написать или все посредственно, или, собравъ остатокъ силъ и времени для нѣсколькихъ избранныхъ сценъ, на скорую руку написать большую часть произведенія въ обыкновенномъ стилѣ итальянской музыки. Выборъ былъ не труденъ. Моцартъ написалъ и обработалъ съ любовью пять или шесть нумеровъ, которые дѣйствительно представляютъ шедевры; онъ щедрою рукою наложилъ лоскъ современнаго вкуса на остальные, только набросанныя сцены; и въ виду почти баснословнаго срока поручилъ Зюсмейеру написать не обязательные речитативы, предоставивъ себѣ просмотрѣть ихъ. Преданіе даже приписываетъ Зюсмейеру два нумера перваго акта: арію Вителліи: *Deh, si piacer mi vuoi* и дуэтъ Секста съ Анніемъ: *Deh, prendi un dolce amplesso*.

Я счелъ необходимымъ сдѣлать эти предварительныя замѣчанія для правильнаго сужденія о послѣднемъ драматическомъ трудѣ Моцарта. Эти замѣчанія объясняютъ и оправдываютъ противорѣчивыя мнѣнія, возбужденныя оперой *Clemenza di Tito*, смотря по тому, судили ли критики произведеніе въ его цѣлости или въ подробностяхъ. Въ цѣломъ опера безспорно наименѣе совершенная изъ семи классическихъ оперъ ея автора. Замѣчали, что вообще инструментовка Тита кажется очень бѣдною сравнительно съ другими шедеврами Моцарта, что вполнѣ справедливо; въ извиненіе очевидной слабости теноровыхъ аріій, (аріій Тита) прибавлялось, что онѣ были написаны для пѣвца безъ голоса; фактъ, по моему вовсе недоказанный. Напротивъ, одна изъ аріій, *Se all' Imperio amici Dei*, довольно трудна по вокализациі, а всѣ три написаны для высокаго тенора, слѣдовательно для пѣвца съ голосомъ и средствами. Наконецъ критика отмѣтила обрубленные окончанія нѣкоторыхъ нумеровъ, гдѣ видно нетерпѣніе скорѣе отдѣлаться отъ работы, которую невозможно окончить, какъ бы слѣдовало. Я постараюсь дополнить замѣчанія моихъ предшественниковъ слѣдующими.

До сихъ поръ Моцартъ слѣдовалъ въ своихъ операхъ самостоятельной системѣ, занимавшей правильную и весьма трудную середину между итальянцами и Глукомъ, въ отношеніи, такъ называемой, лирико-драматической правды. Согласно по возможности интересы драмы съ интересами исполненія, онъ выше всего однако ставилъ свои собственные, интересы маэстро, иначе говоря, достоинства и значеніе музыки самой по себѣ. Ни Глукъ, ни итальянцы того времени не

поняли бы цѣль такого нумера, какъ напимѣрь *Allegro* секстета Донъ-Жуана. Эта правильная середина и главенство специальныхъ интересовъ композитора сказываются только въ небольшомъ числѣ сценъ *La Clemenza*. Большинство арій оперы были приспособлены къ средствамъ пѣвцовъ, которые такимъ образомъ пѣли не то, что должны были, а то что могли пѣть. Что касается оркестра, то онъ слишкомъ часто ограниченъ ролью только аккомпанирующей гармоніи; противоположенія и соединенія фигуръ, отличающія инструментровку нашего героя, здѣсь рѣдки. Взамѣнъ того въ Титѣ есть двѣ аріи съ обязательными или концертными партіямъ и кларнета, и басетъ-горна. Такого рода дуэты, между пѣвцомъ и инструментомъ, иногда бываютъ очень эффектны, но они не имѣютъ никакого значенія въ театральной музыкѣ, если только обязательная оркестровая партія не имѣетъ яснаго и прямого отношенія къ положенію, если она не намекаетъ на драматическую цѣль, выраженную въ текстѣ или подразумеваемую, и не входитъ такимъ образомъ въ общія правила аккомпанимента. Но въ такомъ случаѣ инструментальное *solo* никогда не составляетъ дуэта съ голосомъ, какъ въ аріи Секста *Parto*; это *solo* развивается по такому мелодическому рисунку, который исключаетъ всякую мысль о конкуренціи или соперничествѣ съ вокальной партіей. Такова, напимѣрь, роль кларнета въ прелестной сценѣ *Швейцарскаго семейства*, альтъ, въ удивительномъ романсѣ *Фрейшютца*, віолончели, въ аріи Церлины: *Batti, batti*.

Наше замѣчаніе другими словами означаетъ, что части произведенія, задуманныя и исполненныя второпяхъ, представляютъ настоящую музыку *seria* послѣдняго вѣка; музыку, которая, не сжигивая данныхъ либретто, но мягко очерчивая ихъ, могла бы съ такимъ же успѣхомъ быть приложена къ чему-нибудь другому и слушаться въ концертѣ съ такимъ же удовольствіемъ, какъ въ театрѣ. Вотъ почему наши хорошія пѣвицы, пожелавъ въ видѣ исключенія предложить намъ Моцарта въ филармонической залѣ, брали аріи изъ Тита, и были вполне правы.

Но музыкантъ не только ослабилъ нѣкоторыя дѣйствительно трагическія сцены пьесы, онъ даже сталъ пріятнымъ и слащавымъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ ему слѣдовало быть патетичнымъ и грознымъ; онъ дошелъ до формальнаго нарушенія смысла. Такое важное обвиненіе не можетъ остаться безъ доказательствъ. Упомянутая арія Секста будетъ однимъ изъ нихъ. Но я приведу еще другое, гораздо болѣе сильное. Того же *Sesto* приводятъ предъ лицо *Tito*, его друга, благодѣтеля, а теперь его судьи, котораго онъ имѣлъ намѣреніе убить. Преступникъ выражаетъ терзающія его уприсненія совѣсти и какъ милости проситъ себѣ смерти скорѣе. Конечно, положеніе такого рода отнюдь не двусмысленно.

Если бы Секстъ, на сестрѣ котораго Цезарь хочетъ жениться въ первомъ актѣ, Секстъ, осыпанный императорскими милостями, если бы онъ захотѣлъ, поблагодарить своего господина за столько милостей, выбрать-ли бы онъ другой мотивъ, кромѣ *Tanto affano soffre un core ne si moro di dolor*? Но о чемъ же думалъ Моцартъ, выбирая мотивъ? Повидимому онъ думалъ о синьорѣ Перини, можетъ быть хорошей пѣвицѣ, вѣроятно довольно плохой актрисѣ, но во всякомъ случаѣ женщицѣ, и той которой была предназначена роль Секста. Когда дѣло идетъ о трагическихъ герояхъ и любовникахъ, о заговорщикахъ и цареубійцахъ, партія которыхъ написана въ скрипичномъ или альтовомъ ключѣ, то музыкальная критика не можетъ заявлять серьезныхъ требованій по отношенію къ драматической правдѣ, и такимъ образомъ Моцартъ не подлежитъ суду.

Милосердіе Тита въ сущности есть Милосердіе Августа, подъ другими именами передѣланное для лирической сцены. Титъ, Секстъ и Вителлія въ точности соотвѣтствуютъ Августу, Циннѣ и Эмилиі. Только красота французской трагедіи нѣтъ въ итальянской поэмѣ, иначе сходство было бы полное. Исторія представляетъ довольно непроизводительный источникъ вдохновенія для музыканта; эта истина была такъ же хорошо доказана въ теоріи, какъ хорошо испробована на практикѣ, такъ что въ наше время опера не касается болѣе исторіи, или же заимствуетъ у нея только имена и эпизоды, какъ это дѣлалъ Вальтеръ Скоттъ въ своихъ романахъ. Понятно въ самомъ дѣлѣ, что революціи, завоеванія, перемѣны династій, придворныя интриги такъ же мало обрисовываются музыкою, какъ честолюбіе и политическіе интересы, двигатели этихъ событій. Главнымъ же образомъ настаивали на томъ, что неприлично заставлятъ пѣть на сценѣ великихъ людей исторіи. Это дѣйствительно такъ, но почему? Почему эти же самые люди могутъ говорить александрійскими стихами и ямбами, не оскорбляя разума? Знаменитые писатели, не

знавщіе музыки, по моему плохо отвѣтили на этотъ вопросъ. Между прочимъ, Лагарпъ увѣряетъ, что пѣвецъ не можетъ подняться до высоты историческаго лица, ни отождествиться съ нимъ въ воображеніи слушателя, на томъ основаніи, что въ искусствѣ пѣвца всегда чувствуется ремесло.

На это нечего было-бы возразить, если бы Александра пѣла женщина, а Цезаря кастратъ, въ стилѣ кабалетты, съ многочисленными руладами и ферматами *ad libitum*. Но видѣвшіе Бенелли въ *Весталкѣ*, или нашего Самойлова въ роли Симеона (въ оперѣ *Iocифъ*) согласятся, что великій трагикъ, исполняющій дѣйствительно трагическую музыку, не даетъ чувствовать ремесла, и вызываетъ такую же и даже большую иллюзію, чѣмъ великій трагикъ, декламирующій самыя прекрасныя тирады. По нашему мнѣнію, выдающіяся лица исторіи могутъ говорить стихами, потому что будучи героями дѣйствія и мысли, они, при помощи стиховъ, могутъ сохранить за собой это двоякое нравственное превосходство. Но они не могутъ выражаться музыкой, такъ какъ музыка, не обращаясь прямо къ уму и памяти слушателей, можетъ только переодѣть этихъ самыхъ людей въ героевъ чувства. Воображаемый триумфаторъ, Лициній кажется великимъ въ нѣкоторыхъ сценахъ *Весталки*, потому что мы не знаемъ за нимъ другаго реальнаго величія, кромѣ силы его любви и величія его гнѣва. Цезарь при такихъ же условіяхъ оказался бы весьма неумѣстнымъ.

Во всякомъ случаѣ либретто *Clemenza* избѣгло существенныхъ неудобствъ историческаго рода сочиненій. Фабула и главные лица (лица страстныя) въ ней почти всѣ вымышленныя. Самъ Титъ имѣетъ и могъ имѣть въ музыкѣ только второстепенное значеніе. Онъ обладаетъ всѣми добродѣтелями, что составляетъ большое счастье для его народа, и не обладаетъ ни одной страстью, что было бы не столь же благоприятно для музыканта.

Воспользовавшись въ такой мѣрѣ правомъ критики, постараемся теперь убѣдиться, чтобы быть справедливыми, что послѣ Идомея и Донъ-Жуана ни одна опера нашего автора не заключаетъ такихъ высокихъ драматическихъ красотъ, какъ эта самая *Clemenza di Tito*, написанная болынымъ въ 18 дней и содержащая 26 музыкальных нумеровъ. Мы ограничимъ свой обзоръ избранными нумерами, написанными на положенія, отличающіяся наибольшей красотой и прекрасными подробностями, разсѣянными въ другихъ, менѣе законченныхъ сценахъ.

Рядъ шедевровъ начинается съ увертюры, сходство которой съ увертюрой Идомея мы отмѣтили уже въ другомъ мѣстѣ. Какъ и послѣдняя, она написана сразу, безъ предисловія; она героична отъ начала до конца, но несравненно лучше обработана и отличается болѣе блестящимъ и современнымъ героизмомъ, *Allegro, do majeur*, $4/4$. Вы слышите то мелодическіе звуки триумфа, доносимые издали соединенными соло духовыхъ инструментовъ, то шумъ битвъ раздающихся въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ *tutti*. Моцартъ хотѣлъ напомнить великую картину Рима, властвовавшего надъ міромъ при помощи оружія; онъ хотѣлъ можетъ быть также изобразить воинственное прошлое Тита Веспасіана, бывшаго побѣдителемъ и бичемъ Іудей, прежде чѣмъ онъ заслужилъ славное прозвище *Amor et deliciae humani generis*. Битва находится въ средней части, гдѣ модуляція падаетъ отъ перехода къ переходу, быстрая, сильная, глубоко врѣзывающаяся, обильная острыми диссонансами; такая модуляція часто встрѣчается въ произведеніяхъ инструментальной школы нашего времени. Впрочемъ не совсѣмъ такая же. Нынѣшніе композиторы модулируютъ слишкомъ часто изъ-за одного удовольствія модулировать; у нихъ аккорды появляются въ такой послѣдовательности, которая удивляетъ слухъ, а иногда оскорбляетъ его, какъ это мы видимъ у новаторовъ XVII вѣка; аккорды идутъ произвольно, въ анархическомъ безпорядкѣ, не подчиняясь высшему закону композиціи, который управляетъ бы ими. Моцартъ никогда не слѣдовалъ этой методѣ, какъ бы быстра и смѣла ни была его модуляція. Такъ, занимающій насъ отрывокъ начинается мотивомъ самой увертюры, воспроизведеннымъ въ *mi bémol*, откуда мы черезъ 30 тактовъ доходимъ до *mi prostago*, пройдя чрезъ промежуточные тональности. Почему модуляція, бѣгущая такъ торопливо, слѣдуетъ тѣмъ не менѣе единственнымъ подобающимъ ей ходомъ? Потому что тема, раздѣленная въ канонической формѣ между оркестровыми партіями, борется съ другой, гораздо сильнѣйшей темой, постоянно преслѣдующей ее отъ мелодіи до баса, и отъ баса опять до мелодіи, смотря по тому, гдѣ нѣтъ убѣжища бѣглянка. Наконецъ является третья фигура, грозная и воинственная, уже слышанная нами въ первой половинѣ увертюры. Бурная модуляція и необычайный огонь, отличающіе великолѣпную разработку середины, кажутся такимъ образомъ

результатомъ искусной и блестящей комбинаціи трехъ темъ, изъ которыхъ двѣ, неукротимыя и непримиримыя, тиранять третью и заставляютъ ее подчиняться всѣмъ ихъ деспотическимъ желаніямъ. Итакъ, здѣсь есть удовлетворительное музыкальное *основаніе*, не только оправдывающее рѣзкій хоръ модуляціи, но придающее кромѣ того высокое техническое и эстетическое достоинство тому, что не имѣло бы безъ него никакой цѣны.

Другое сходство между *Идоменеємъ* и *Титомъ* состоитъ въ томъ, что аріи обѣихъ оперъ (исключая аріи Электры) были скроены по итальянскому образцу. Но аріи *Идоменея* больше рассчитаны на драматическую выразительность и чаще достигаютъ ея. За то, мелодія *Тита* гораздо выше по идеальности характера. Почти вездѣ свободныя отъ устарѣлыхъ формъ, онѣ воспроизводятъ только существенныя черты итальянской музыки, которыя не дадутъ ей умереть: благозвучіе, мягкость, блескъ, твердыя, граціозныя и опредѣленныя очертанія, словомъ, полную пѣвучесть этой музыки.

Сопоставленіе *Clemenza* съ *Волшебной флейтой*, двухъ произведеній, которыя сходятся и которыя, по времени, даже смѣшиваются одно съ другимъ, какъ мы видѣли въ первомъ томѣ, представляетъ аналогіи иного рода и болѣе интересныя. Мы ясно замѣчаемъ въ нихъ слѣды одинаковыхъ нравственныхъ вліяній. Нѣкоторыя изъ самыхъ благородныхъ вокальных партій *Tita*, такъ же, какъ и въ *Волшебной флейтѣ*, принадлежатъ къ церковному пѣнію; элегическій тонъ ихъ иногда разрѣшается въ то душевное настроеніе, которое, смѣняя часы самой меланхолической экзальтаціи, позволяетъ намъ бросить спокойный и вдохновенный взглядъ за предѣлы земнаго горизонта. Замѣчательные намеки на близкій конецъ композитора изобилуютъ также и въ либретто *Clemenza*; и бесполезно прибавлять, что эти тексты относятся къ числу переданныхъ наиболѣе вдохновенно и гениально. Когда Секстъ, готовящійся къ казни, приходитъ проститься съ Вителліей, Метастазіо заставляетъ его говорить слѣдующія слова, которыя я нахожу мало свойственными римлянину, но удивительно романтичными для *poeta cesareo*:

*Se al volto mai tu senti,
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell' alito sarà.*

Это какъ разъ мысль *Abendempfindung*. Можете судить, хорошо-ли передать ее Моцартъ; онъ перенесъ въ настоящее то, что поэтъ могъ поставить только въ будущемъ. Дѣйствующее лицо уже не отъ міра сего. Въ голосѣ его нѣтъ больше слезъ; освобожденное отъ матеріи существо его, не вѣдающее страданій, отнынѣ представляющее полную гармонію и любовь, порхаетъ, подобно ласкающему вѣтерку, вокругъ оставшихся оплакивать его.

Арія Вителліи, № 23, съ облигатнымъ басетъ-горномъ, самая лучшая въ произведеніи и одна изъ лучшихъ, написанныхъ Моцартомъ, заключаетъ намекъ того же рода. Это было замѣчено раньше меня: *Non piu di fiori vaghe catene*, и дальше:

*Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggio la morte
Ver me avanzar.*

Моцартъ также видѣлъ мрачный образъ между собой и порой цвѣтовъ, которые должны были зацвѣсти уже надъ его могилой. Немного найдется извѣстныхъ намъ нумеровъ для пѣнія, гдѣ было бы соединено столько благородныхъ музыкальных идей; мало и такихъ, характеръ которыхъ было бы труднѣе опредѣлить. Если бы арія была только драматична, то она была бы печальна и коротка; однако она длинна и въ два темпа, потому что композиторъ повторяетъ въ ней слова безъ конца и смѣшиваетъ ихъ произвольно, смотря по ритмическимъ требованіямъ періодовъ, на итальянскій ладъ, что уже разрушаетъ драматическій смыслъ. Но пускай другіе упрекаютъ Моцарта за то, что онъ разорвалъ стихи Метастазіо, какъ негодную ветошь; мы на это не осмѣлимся. Арія такъ прекрасна, жалоба такъ чудно таетъ въ свободной игрѣ творческой фантазіи, непередаваемый

словами смыслъ музыкальныхъ мотивовъ¹⁴⁸ настолько выше смысла словъ, пассажи облигатнаго инструмента такъ нѣжно повторяють вокальныя фразы, такъ очаровательно предупреждаютъ или комментируютъ ихъ мысли, наконецъ все вмѣстѣ паритъ на такой недоступной, идеальной высотѣ, что право только варваръ захотѣлъ бы уничтожить все это въ интересахъ нѣсколькихъ общихъ поэтическихъ мѣстъ.

Съ другой стороны справедливо, что эта очаровательная и дивная арія очень плохо или даже вовсе не передаетъ характера Вителліи — она во-первыхъ сумасшедшая, а во-вторыхъ чудовище. Она сумасшедшая, потому что считаетъ себя законной наслѣдницей престола царей, какъ будто римская имперія есть совершенная монархія, основанная на принципѣ престолонаслѣдія, или феодальное владѣніе, могущее перейти изъ мужской въ женскую линію; она чудовище, потому что злоупотребляетъ страстью нелюбимаго ею челоуѣка и побуждаетъ его къ убійству императора, котораго любить, или по крайней мѣрѣ очень любила бы, если бы Титъ женился на ней. Полная передача этого характера въ музыкѣ была невозможна. Композиторъ могъ только придать Вителліи большую энергію чувства, какъ у донны Анны, и взрывы ярости, какъ у Электры. По повидимому ослабѣвшія силы Моцарта не могли уже изобразить энергичнаго характера, выдерживаемаго продолженіемъ двухъ актовъ. Только одинъ разъ Вителлія, и то отдаленно, напоминаетъ намъ дочь командора въ чудесномъ, патетическомъ тріо: *Vengo! aspettate!*, которое въ сущности не тріо, но арія съ двумя аккомпанирующими голосами. Положеніе само по себѣ прекрасно. Секстъ, побѣжденный кровожадными требованіями своей возлюбленной, отправился совершить преступленіе; еще часть, и міръ потеряетъ свою отраду. Жестокая женщина ждетъ съ волненіемъ, къ которому примѣшиваются упрізненія совѣсти, исхода своихъ козней, когда являются Публій и Анній и объявляютъ, что вслѣдствіе удаленія Вереники императоръ выбралъ ее въ супруги. Какая минута для Вителліи! Всѣ ея любимыя мечты разрушены накануне ихъ осуществленія и изъ-за ея собственной ошибки. Метастазіо выражаетъ ея страшное горе призывомъ того, кто уже не можетъ его услышать: *Sesto! Sesto!* Крикъ этотъ величественъ по правдивости и скорби. Призывъ поэта звучитъ на этотъ разъ съ такою мощью, что разрываетъ болѣзненные впечатлѣнія, тяготящія надъ геніемъ музыканта. Моцартъ выпрямляется во весь ростъ и поднимается до высоты положенія. Раздаются патетическія восклицанія Метастазіо; Вителлія призываетъ мщеніе почти такъ же властно, какъ нѣкогда донна Анна; оркестръ, пробудившись отъ долгой летаргіи, снова сдѣлавшись моцартовскимъ, принимаетъ независимый отъ пѣнія ходъ, чтобы лучше способствовать его эффекту; наконецъ высочайшій трагизмъ царитъ надо всей сценой. Этотъ нумеръ былъ бы вполне шедевромъ, онъ приближался бы къ самымъ патетическимъ нумерамъ Донъ-Жуана, если бы его нѣсколько не ослабляла незначительная и приторная мелодія двухъ другихъ голосовъ въ мѣстахъ ихъ вступленія.

Партія Вителліи простирается на двѣ октавы съ квинтой, между нижнимъ *sol* и самымъ верхнимъ *ré*. Итакъ она требуетъ двойнаго діапазона, какимъ повидимому обладала синьора Маркетти-Фантоцци, для которой была написана партія. Увы, въ 1815, 16, 17 или 18-мъ году, не помню, въ которомъ именно, я видѣлъ эту бѣдную Маркетти, талантъ, прекрасные черные глаза и героническій видъ которой, такъ хорошо согласовавшіеся съ ролью ея въ *Милосердіи Тита*, хвалятъ Герберъ въ своемъ словарѣ. Мы видѣли современницу Моцарта, уже нисколько не походившую на Вителлію, старую, безъ голоса, какими являются почти всѣ великія итальянскія пѣвицы, рѣшившіяся на путешествіе въ Петербургъ; но эта Маркетти все еще съ замѣчательнымъ огнемъ и искусствомъ передавала классическія кантилены, въ которыхъ нѣкогда блистала. У насъ мало оцѣнили историческое и музыкальное значеніе пѣвицы, для которой Моцартъ написалъ одну изъ своихъ лучшихъ театральныхъ партій. Говоря откровенно, никто изъ насъ этого не зналъ. *Sie transit gloria mundi*, то-есть слава талантовъ исполнителей.

Изъ трехъ дуэтовъ нашей оперы мы рѣшительно предпочитаемъ дуэтъ Сервилія и Аннія: *Ah perdona al primo affetto*. Онъ очень простъ, коротокъ, очень благороденъ по мелодіи и полонъ

¹⁴⁸ Одинъ изъ этихъ мотивовъ (101 тактъ *Allegro*) помѣщенъ въ комическомъ дуэтѣ Роберта-Дьявола, съ нѣкоторыми измѣненіями, которыя нисколько его не маскируютъ.

восторженної п'якности. Дуэть *Deh prende un dolce amplesso*, приписуваний Зюсмейеру, также не лишень прелести, но композитор удѣлил только 20 тактовъ для сладкаго поцѣлуя. Вѣдь цѣловались двое мужчинъ! Другіе нумера, не болѣе этихъ утомляютъ вниманіе слушателей.

Ансамбли сводятся къ двумъ тріо и одному квинтету. Мы напомнимъ начало одного тріо: *Se al volto mai tu senti, Andante* котораго лучше чѣмъ *Allegro*. То же самое можно сказать о другомъ *Questo di Tito il volto*, между Секстомъ, Титомъ и Публиемъ. Первый темпъ, *Larghetto, mi bémol majeur*, великолѣпенъ. Это діалогъ съ широкими періодами, гдѣ голоса не соединяются, но поочередно раскрываются чувства преступника, удрученнаго стыдомъ и угрызеніями, великодушная скорбь Цезаря, при видѣ своего любимца, съ лицомъ искаженнымъ преступленіемъ и волненіе третьяго лица, при видѣ цареубійцы, стоящаго передъ своимъ судьей. Рѣчь Секста, начинающая нумеръ, построена на отрывочной фигурѣ тремоло, за которой слѣдуютъ во время *a parte* Публия гаммы въ шестнадцатыхъ въ віолончели и скрипкахъ. Аккомпаниментъ превосходенъ. Какое трагическое величіе и благородство слышится въ приказаніи приблизиться: *Avvicina ti non m'odi*, которое Титъ даетъ и повторяетъ преступнику, и какое глубокое, трогательное волненіе во фразѣ послѣдняго: *O voce che piomba mi sul core!* Діалогъ носитъ характеръ пластичной и идеальной простоты, господствовавшей въ искусствѣ древнихъ. Никогда, можетъ быть, муза трагедіи не напоминала лучше древней скорби и не надѣвала котурна съ большимъ величіемъ. Мы похвалили бы и во второмъ темпѣ, *Allegro*, изящество ритма, двойной рисунокъ мелодіи, грацію имитацій, если бы все это не могло съ такимъ же успѣхомъ относиться и къ другимъ, вполнѣ отличнымъ отъ этого положеніямъ.

Квинтетъ служитъ финаломъ первому акту и вѣщомъ всему произведенію, безсмертную славу котораго онъ составляетъ. Прежде всего отдадимъ справедливость синьору Мароли, или скорѣе самому Моцарту, по идеямъ котораго этотъ либреттистъ передѣлалъ либретто Метастазіо. Конечно нельзя было ни лучше устроить сцену, ни распредѣлить порядокъ трагическаго финала съ большимъ пониманіемъ дѣла и болѣе удачно. Сцена представляетъ форумъ ночью; вскорѣ площадь освѣщается загорѣвшимся Капитоліемъ; Секстъ начинаетъ финалъ монологомъ, въ которомъ старается свыкнуться съ мыслью о цареубійствѣ; постепенно являются другія лица, одни – терзаемые угрызеніями совѣсти, другіе въ страхъ и ужасъ; убійца, новый Орестъ, приходитъ и уходитъ, преслѣдуемый фуріями; возстаніе бушуетъ вокругъ площади, римскій народъ, выпускающій крики отчаянія, играетъ первую роль въ этомъ дѣйствіи, эпическомъ и трагическомъ одновременно; конечно, нельзя выдумать ничего болѣе прекраснаго, болѣе музыкальнаго. Моцартъ композиторъ не отсталъ отъ Моцарта-распорядителя либретто. Его собственныя поэтическія идеи такъ оживили, воспламенили и вдохновили его, что никогда болѣе великій и грандіозный замыселъ не представалъ на удивленіе людей столь счастливо организованныхъ, чтобы чувствовать въ одинаковой степени двѣ наиболѣе совершенныя формы искусственной поэзіи и быть въ то же время настолько хорошими судьями, чтобы оцѣнить способъ соединенія этихъ двухъ поэзій, по которому контингентъ одной не долженъ быть принесенъ въ жертву другому, но напротивъ, обѣ должны свободно соединить вмѣстѣ всю совокупность своихъ силъ. Это безъ сомнѣнія есть зрѣлище изъ зрѣлищъ. Замѣьте, насколько подобное соглашеніе между драмой и музыкой, основанное на началахъ равенства, было необходимо въ финалѣ Тита. Трагедія сама по себѣ не справилась бы со всѣми заключающимися въ ней данными. Она могла заставить говорить и дѣйствовать пять лицъ, но что сдѣлала бы она съ римскимъ народомъ, этимъ великимъ, главнымъ актеромъ? Она поручила бы его хореографу. Бѣдный народъ!

Послѣ облигатныхъ речитативовъ донны Анны самый лучшій изъ написанныхъ Моцартомъ тотъ, которымъ начинается финалъ въ монологъ Секста. Въ томъ мѣстѣ, гдѣ злодѣй, увлеченный воспоминаніями, перечисляетъ всѣ доблести государя, котораго намѣревался убить, композиторъ задерживаетъ темпъ; речитативъ почти превращается въ *arioso*. Вотъ *изобразительный* стиль (*stile rappresentativo*), высшее совершенство *говорящей* музыки XVII вѣка.

Allegro квинтета, несмотря на громаднй сценическій эффектъ и господствующее въ немъ бурное движеніе, построенъ тематически. Единство композиціи заключается въ одной вокальной фразѣ, которая воспроизводится въ различныхъ тонахъ, мажорныхъ и минорныхъ, и

послѣдовательно исполняется дѣйствующими лицами, по мѣрѣ ихъ появленія. Посреди благородныхъ, патетическихъ, но всегда мелодическихъ фразъ, слышатся раздираемые вопли хора за кулисами. Вы слышите какъ будто предсмертные крики народа, подъ ногами котораго земля разверзлась въ широкую могилу. Вся масса оркестра падаетъ громовыми раскатами на эти аккорды полные отчаянія, которые слышатся сначала въ отдаленіи, повторяя одно и то же *A!* Эти взрывы, помѣщенные на различныхъ гармоніяхъ уменьшенной септималь, каждый разъ вызываютъ новый тонъ. Великій голосъ народа незамѣтно приближается; аккорды хора становятся чаще; восклицанія *A! A!* слѣдуютъ попарно. Таково техническое расположеніе *Allegro*. Что касается эффекта, то онъ выше всякаго описанія. Нужно слышать эту музыку въ надлежащемъ исполненіи, при хорошихъ актерахъ и пѣвцахъ, съ многочисленными и превосходными хористами и приличной постановкой.

Моцартъ иногда рѣшается на удивительные парадоксы. Скажите мнѣ, какой музыкантъ посмѣлъ бы закончить финаль черезъ *Andante*, безъ всякой повидимому перемѣны въ положеніи. Кто не предвидѣлъ бы, что молніеносное впечатлѣніе скорого темпа испарится такимъ образомъ и что тысячи поднятыхъ для англодисемента рукъ окончательно упадутъ на колѣни слушателей. Моцарту до этого не было никакого дѣла; онъ остановился посреди *Allegro*, написать двѣ-три строки самаго простаго речитатива и очень спокойно начать свое *Andante*. Онъ знаетъ, что дѣлалъ. Его идея была смѣла, но не парадоксальна; напротивъ, она была глубоко справедлива. Положеніе, сказали мы, повидимому не измѣнилось: матеріальное – нѣтъ, но психологическое – очень сильно. Когда въ началѣ финала Секстъ уходитъ поразить свою жертву, заговоръ уже въ полной силѣ; Капитолій объятъ пламенемъ; народъ, не понимая причинъ и цѣли всего что видитъ, бѣжитъ по городу съ криками ужаса, но когда Секстъ возвращается, думая, что совершилъ убійство, слухъ о мнимой смерти Тита долженъ былъ уже облетѣть Римъ съ быстротою молніи. Народъ все узналъ, и такъ какъ великое общественное бѣдствіе прежде всего ошеломляетъ, то музыка должна была изобразить сосредоточенный ужасъ, блѣдныя и неподвижныя лица, нѣчто въ родѣ нравственной парализаціи. Это разсужденіе принадлежитъ не мнѣ, но Моцарту. *Andante* есть его необходимое слѣдствіе и блестящее подтвержденіе. *Andante* еще выше *Allegro*.

Здѣсь планъ вокальнаго рисунка расположенъ совсѣмъ иначе. Хоръ, выступивъ на сцену, не произноситъ больше восклицаній; онъ продолжаетъ правильными и полными фразами: *Oh nero tradimento! O giorno di dolor!* и вступаетъ въ діалогъ съ дѣйствующими лицами, образующими другой хоръ. Третья группа, составленная изъ флейтъ, гобоевъ, кларнетовъ, фаготовъ, валторнъ, трубъ и литавръ, мѣрными ударами, во время паузъ голосовъ, отмѣчаетъ воинственный и мрачный ритмъ. Чудится, что это зауспокойный звонъ по общественному счастью, умершему вмѣстѣ съ Титомъ. Начиная съ того такта, гдѣ Вителлія и Сервилія, поднимаясь по гаммѣ тоникѣ, доходятъ до *do bémol*: *Oh-giorno-di-do-lor*, діалогъ двойнаго хора фразируется съ тѣмъ искусствомъ, котораго нашъ герой ни отъ кого не наслѣдовалъ и никому не завѣщавъ. Три раза ожидаемая слухомъ каденція приходится на задерживающіе и раздираемые аккорды, такъ что періодъ, единственный и навсегда знаменитый между періодами, доходитъ до заключенія только на 22-мъ тактѣ. Литавры глухо гудятъ на заключительной каденціи; крики бѣдственной ночи незамѣтно теряются въ ея мракѣ. Трагическое величіе, ужасъ и жалость не могутъ идти дальше на музыкальной сценѣ.

Намъ остается разсмотрѣть отдѣльные хоры оперы. № 5, предшествующій прекраснымъ маршемъ, есть торжественный хоръ для выхода Тита; онъ величественъ и блестящъ. № 15, хоръ съ соло, незначителенъ. № 24, связанный ритурунелемъ съ большой аріей Вителліи, есть очень замѣчательная вещь, шедевръ, на которомъ мы должны остановиться. Сцена представляетъ площадь, на которой долженъ быть казнень Секстъ съ сообщниками. Сенатъ и народъ занимаютъ ступени обширнаго амфитеатра; вездѣ мелькаютъ орлы, ликторскіе прутья, сѣкиры и другое оружіе. Два палача въ красныхъ одеждахъ ждутъ осужденныхъ. Мы сочли необходимымъ напомнить декорацию для полнаго пониманія хора № 24, привѣтствующаго Тита и поздравляющаго его съ чудеснымъ спасеніемъ, пока императоръ проходитъ съ своей свитой.

Радость римлянъ при видѣ того, кого они уже оплакивали и котораго имъ возвратило какое-то чудо, не должна была, при подобныхъ обстоятельствахъ, разразиться шумной веселостью. Всѣ умы еще подавлены страшнымъ покушеніемъ, которое съ новой силой оживляется въ памяти

приготовленіями къ казни заговорщиковъ. Прольется кровь, чья бы то ни было. Когда это совершается для удовлетворенія закона, изображенія боговъ закрываются и суровыя мысли бросаютъ свою тѣнь на лицо человѣка при видѣ торжественной смерти, приближающейся къ тому, кто умѣетъ ее предвидѣть и понимать. Отсюда происходитъ совершенно особенный характеръ нумера. Главная мелодія находится въ оркестрѣ; это строгая и упорная фигура, которая развивается въ видѣ контръ-темы и парафразы къ хоровымъ голосамъ, что придаетъ сочиненію оттънокъ церковной музыки. Весь мелодическій рисунокъ такой опредѣленный, такой положительный, что гармонія какъ бы сама изъ него вытекаетъ. Да, но не та, которую употребилъ Моцартъ. Хоръ благодаритъ боговъ, поздравляетъ Цезаря и восхваляетъ его добродѣтели, уподобляющія его безсмертнымъ; но боги еще не обратили снова своихъ взоровъ на землю, которая только что была испугана гнуснѣйшимъ злодѣяніемъ и скоро обогрится кровью; порывъ сердець къ Титу сдерживается какимъ-то торжественнымъ настроеніемъ толпы. Гармонія не такова, какой должна была бы быть, въ ней какъ будто чувствуется сила замедляющая. Препятствующія или задерживающія ноты неотступно борются съ совершеннымъ аккордомъ и превращаютъ его въ уменьшенныя трезвучія съ прибавленной септимой; эти ноты и другія случайныя гармоніи проходятъ черезъ весь хоръ. Каждый можетъ убѣдиться, насколько эта уловка гармоніи, въ соединеніи съ избранной и оригинальной модуляціей, усиливаетъ высокую серьезность нумера, поднимаетъ его значеніе и возвышаетъ цѣну.

Послѣдній хоръ, № 26, построенный въ видѣ финала, представляетъ счастливую и чудесную противоположность съ предыдущимъ. Титъ прощаетъ: *Sia noto a Roma ch'io son lo stesso, e ch'io tutto so, tutti assolvo e tutto obbligo*. Эти слова, произносимыя въ заключеніе речитатива, были какъ бы *fiat lux* для композитора. Боги и люди теперь могутъ радоваться. Секстъ, падая на колѣни, начинаетъ финаль; Титъ отвѣчаетъ ему другимъ соло, вызывающимъ новыя благодаренія въ три голоса, послѣ чего дѣйствующія лица и хоръ сразу начинаютъ фразу: *Eterni Dei! vegliate su i sacri giorni suoi*, которая звучитъ въ *do majeur*, при доминантѣ, выдерживаемой въ верхнемъ регистрѣ, поддерживаемой всѣми силами оркестра, при громѣ литавръ, при шумномъ ликованіи мѣдныхъ инструментовъ. Такое могучее и возвышенное воззваніе должно было, пронизавъ вѣчные своды, достигнуть слуха боговъ и присоединить ихъ къ радости людей. Такимъ образомъ гигантъ гармоніи, живая антитеза мифологическаго исполина, порожденнаго и покровительствуемаго землей, всегда снова находилъ свою прежнюю силу, когда могъ направить полетъ къ небесамъ.

Изъ нашихъ замѣчаній слѣдуетъ, что далеко не все одинаково совершенно въ *Clemenza di Tito*, и если искренній, но безпристрастный поклонникъ Моцарта принужденъ теперь съ этимъ согласиться, то по крайней мѣрѣ ничто не препятствуетъ ему признать, что трудно придумать лучшее начало для героической оперы, чѣмъ увертюра Тита, трудно пріостановить ее удачнѣе, чѣмъ квинтетомъ перваго акта, и закончить блистательнѣе, чѣмъ финальнымъ хоромъ втораго акта. Эти нумера, вмѣстѣ съ послѣдней аріей Вителліи и предпослѣднимъ хоромъ или вовсе не имѣютъ подобныхъ въ моцартовскомъ репертуарѣ, или значительно выше всего, что можно съ ними сравнивать.

Моцартъ написалъ семь оперъ, не считая попытокъ его дѣтства и первой молодости. Только семь оперъ; но звѣзды, составляющія эту блистательную плеяду, были подобраны такимъ образомъ, что группа ихъ отражаетъ всѣ роды драматической музыки, извѣстные въ XVIII вѣкѣ и освѣщаетъ новые пути, по которымъ музыкальная драма должна идти въ наше время. Потрудитесь сами въ этомъ убѣдиться. *Идоменей* относится къ мифологіи, *Титъ* къ исторіи, двумъ источникамъ, откуда либреттисты и композиторы нѣкогда почерпали всѣ серьезныя произведенія. *Фигаро* по природѣ поэмы относился къ комической французской оперѣ, комедіи въ цѣнѣ, которая въ обыкновенныхъ случаяхъ тѣмъ болѣе портилась музыкой, чѣмъ лучше была пьеса въ видѣ простой комедіи.

Моцартъ первый избѣжалъ этого обыкновенія и показалъ, какъ надо дѣйствовать, если мы ужъ непремѣнно этого хотимъ, не впадая въ водевилъ или комедію съ куплетами. *Похищеніе* есть блистательная инициатива нѣмецкой школы въ той отрасли театральной музыки, гдѣ она до сихъ поръ насчитываетъ наименьшее количество выдающихся произведеній. Эта поэма, несравненно болѣе лиричная, чѣмъ большинство французскихъ комедій съ куплетами, и болѣе осмысленная,

чѣмъ большинство итальянскихъ комическихъ либретто, проводила для будущихъ нѣмецкихъ либреттистовъ среднюю линію между излишествомъ прозы и излишествомъ бессмыслицы; съ тѣхъ поръ они довольно часто слѣдовали по этому пути. Съ своей стороны Моцартъ далъ музыкантамъ первый примѣръ смѣшанной и романтической оперы, гдѣ благородно страстный и героически предпріимчивый характеръ главныхъ дѣйствующихъ лицъ составляетъ самый благопріятный для музыкальной драмы контрастъ съ вульгарной натурой комическихъ и второстепенныхъ ампула.

Оставалось дать образецъ оперы — буффъ, единственной дѣйствительно хорошей и дѣйствительно драматичной театральной музыки, извѣстной до Глука и Моцарта. Когда оказалось нужнымъ подчинить музыку требованіямъ чисто литературнаго произведенія, написаннаго не для нея, случай предложилъ Моцарту наиболѣе сатирическую, то-есть наименѣ музыкальную изъ французскихъ комедій, *Свадьбу Фигаро* и разрѣшеніе этой неблагодарной задачи дало образецъ и пропорціи современной оперы. Напротивъ, когда нужно было сочинить оперу-буффъ, зрѣлище, въ которомъ, какъ было извѣстно, музыка составляетъ все, а слова ничто, тотъ же случай доставилъ композитору во всей неприкосновенности *Così fan tutte*, самое глупое и пустое изъ всѣхъ существующихъ или возможныхъ итальянскихъ либретто. Вы видите, что Моцарту постоянно попадались типы.

Идомений, Похищеніе, Фигаро, Così fan tutte и *Тумъ*, обнимая такимъ образомъ всѣ поэтическія и музыкальныя формы оперы послѣдняго вѣка, но будучи новы по стилю, и ведя различными путями къ полному преобразованію искусства, должны были еще сохранить намъ преданія прошлаго и навсегда служить памятниками той эпохи, по лирико-драматическимъ произведеніямъ, которой и въ Италіи и въ Германіи время прошло съ своею косою и забвеніе стерло слѣды ея. Французскія оперы Глука однѣ остались непоколебимо рядомъ съ моцартовскими партитурами на развалинахъ того вѣка театральной музыки, который начинается съ Монтеверда и кончается смертью нашего героя.

По какой родъ, или скорѣе какое лирико-драматическое направленіе было особенно предоставлено инициативѣ великаго реформатора? Пужно ли мнѣ сказать — наиболѣе музыкальное и наименѣ до него извѣстное — изображеніе чудеснаго. Нѣкогда въ оперѣ чудесное было простой выставкой, дѣтскимъ зрѣлищемъ, потому что никогда не было дѣломъ музыканта¹⁴⁹. Моцартъ вдохнулъ душу въ фантазмагоріи, придать реальную и поэтическую жизнь смѣшнымъ призракамъ; онъ создалъ родъ, предъ которымъ должны были поблѣднѣть всѣ остальные, романтическую оперу, основанную на *чудесномъ чувствѣ*, на музыкальной передачѣ видимаго чудеснаго, изображаемаго на сценѣ.

Переходя изъ области декоратора, машиниста, костюмера, хореографа во власть композитора, чудесное могло музыкально воспроизводиться въ двухъ противоположныхъ видахъ, какъ и въ поэзіи: въ мрачномъ и страшномъ видѣ, и въ видѣ радостномъ, озаренное фантастическимъ свѣтомъ. Но тогда теорія новаго рода была неизвѣстна, такъ какъ самъ родъ еще не существовалъ; всѣ обстановочныя оперы заимствовались изъ мифологіи и древней исторіи, откуда никогда не могъ получиться музыкальный романтизмъ. Случай долженъ былъ приготовить открытіе. Въ руки Моцарта попали двѣ поэмы, авторы которыхъ даже не сѣмѣли назвать ихъ прилично¹⁵⁰, настолько онѣ были странны; ни одинъ выдающійся музыкантъ того времени не взялся бы за нихъ. Но именно эти странности либретто заключали въ себѣ двойной зародышъ романтическаго, чудеснаго. Моцартъ превзошелъ себя въ Донъ-Жуанѣ и нѣкоторыхъ сценахъ Волшебной флейты, какъ онъ превзошелъ всѣхъ живыхъ и умершихъ композиторовъ въ другихъ своихъ операхъ, и этой удачей онъ былъ обязанъ плохой сказкѣ XVI вѣка и уродливымъ видѣніямъ

¹⁴⁹ Въ возраженіе мнѣ могутъ привести адскіе хоры Глука. Хоръ фурій, въ *Ифигеніи въ Тавридѣ*, конечно превосходенъ и очень трагиченъ, но онъ не имѣетъ того отгѣнка чудеснаго, который носятъ на себѣ фантастическія сцены Донъ-Жуана и Волшебной флейты и которому вполнѣ подражали въ своихъ операхъ Карлъ-Марія Веберъ, Шноръ, Мейерберъ и другіе нѣмецкіе музыканты. Доказательствомъ, что Глукъ не зналъ и не подозрѣвалъ такого рода эффектовъ, служитъ появленіе Діаны въ развязкѣ той же *Ифигеніи въ Тавридѣ*. Ничто не показываетъ намъ присутствія сверхъестественнаго элемента. Богиня произноситъ нѣсколько очень обыкновенныхъ фразъ речитатива и исчезаетъ.

¹⁵⁰ Донъ-Жуанъ озаглавленъ *Dramma giocoso*, а Волшебная флейта — *Большая опера* — и только.

Шиканедера. Многіе композиторы написали болѣе ста оперъ, не выходя никогда изъ двухъ родовъ итальянской драматической музыки, серьезнаго и комическаго; шедевры Глюка ограничиваются лирической трагедіей, а Моцартъ охватилъ всѣ извѣстные жанры музыкальной драмы въ семи операхъ, которыя онъ не самъ выбралъ, но которыя ему доставилъ случай!!!

Нѣкогда нѣмецкая критика считала долгомъ и приличіемъ изливаться въ жалобахъ по поводу оперныхъ текстовъ, которые несчастный и какъ всегда слѣпой случай, говорила она, навязалъ автору Фигаро, Донъ-Жуана и Волшебной флейты. *«Ахъ, пожалѣемъ великаго Моцарта, унизившаго свою божественную музыку подобными сюжетами»!* Что вы думаете объ этомъ читатель? кажется-ли вамъ случай въ самомъ дѣлѣ такимъ, какъ говорить?

УВЕРТЮРА ВОЛШЕБНОЙ ФЛЕЙТЫ.

Опера Волшебная флейта въ собственноручномъ каталогѣ помѣчена іюлемъ 91 года, увертюра же была написана только въ концѣ сентября, то есть послѣ *Clemenza di Tito*, но мы раздѣляемъ ихъ въ нашемъ разборѣ не ради хронологіи только. Гораздо болѣе важныя соображенія требуютъ отдѣльной статьи для произведенія, которое мы будемъ разсматривать.

Прежде всего, на увертюру Волшебной флейты нѣтъ надобности смотрѣть, какъ на составную часть слѣдующей за ней драмы. На нее даже невозможно смотрѣть такимъ образомъ. Я сейчасъ объясню, почему. Музыкантъ, серьезно относящійся къ своему труду, всегда старается установить легко понятную связь между главными данными либретто и вступительной симфоніей. Цѣль драматической увертюры — подготовить слушателей къ содержанию пьесы, акклиматизировать ихъ заранѣе, рядомъ чисто музыкальных впечатлѣній въ области господствующаго чувства или чувствъ. Эта цѣль для всѣхъ одинакова. Средства выполненія, хотя по природѣ способныя на безконечное разнообразіе и въ идеѣ и въ формѣ, могутъ быть однако сведены къ одному только различію. Сюжетъ оперы можно взять либо въ цѣломъ, либо въ подробностяхъ. Въ первомъ случаѣ инструментальная музыка передаетъ только общій характеръ драмы, или вѣрнѣе, по своему, идеально подражаетъ драмѣ, свободно, независимо отъ хода дѣйствія, не заимствуя ничего у главной части произведенія. Образованный и гениальный инструментистъ всегда будетъ избѣгать слишкомъ яснаго сходства съ формами вокальнаго пѣнія. Онъ построитъ свое аналогичное зданіе на независимыхъ идеяхъ, на темахъ, развитіе и измѣненіе, связь или борьба которыхъ будутъ обобщать драму и показывать характерные типы дѣйствующихъ лицъ и положеній безъ примѣси случайности и индивидуальности. По нашему мнѣнію, такая форма увертюры, которую можно было бы назвать драматически-тематической, самая благородная, но и самая трудная. Въ ней отличался ТОЛЬКО одинъ Моцартъ. Однако у насъ есть другія произведенія, менѣе строгія по единству и менѣе ученыя по построенію, чѣмъ моцартовскія увертюры, но и онѣ соответствуютъ только общему, отвлеченному смыслу драмы и также представляютъ шедевры. Довольно напомнить увертюры Керубини, можетъ быть самыя прекрасныя въ нашемъ вѣкѣ, увертюры Бетховена, нѣкоторыя Мегюля, Винтера, Спонтини, Шпора и нѣсколькихъ другихъ, менѣе знаменитыхъ или болѣе молодыхъ авторовъ. Что касается драматическихъ симфоній второй категоріи, обнимающихъ и передающихъ либретто въ его сценическихъ подробностяхъ то онѣ принадлежатъ болѣе къ современнымъ. Онѣ составляются при помощи извлеченій изъ партитуры, изъ оперныхъ мотивовъ, которые связаны съ самыми выдающимися мѣстами пьесы; все сливается, или сливается нѣсколькими второстепенными мыслями. Кажется названіе *увертюра-программа* достаточно подходитъ къ этимъ произведеніямъ. *Andante* увертюры Донъ-Жуана, служащее впрочемъ только интродукціей къ симфоніи, принадлежитъ къ этому классу, а равно и *Andante* увертюры *Così fan tutte*. Самая прекрасная, полная и мастерская изъ извѣстныхъ намъ драматическихъ программъ есть увертюра *Фрейшютца*.

Есть еще оперы, не имѣющія собственно увертюры; но только короткую инструментальную интродукцію, связанную съ первой сценой, какъ напримѣръ въ Робертѣ-Дьяволѣ. Такія сокращенныя увертюры иногда съ большимъ эффектомъ помѣщаются въ антрактахъ, напримѣръ въ *Иосифѣ* и въ *Водовозѣ*.

Хорошенько поискавши, мы найдемъ, что есть четвертый способъ начинать оперу — не писать увертюры вовсе. Эту *форму* Россини употребилъ въ *Моисей*; она если не самая лучшая, зато безспорно наиболѣе удобовыполнимая.

Слѣдовательно всѣ драматическія симфоніи (я говорю о хорошихъ) представляютъ между собою то сходство, что, ИМѢЯ свое начало въ сюжетѣ, должны разсматриваться, какъ составныя части оперъ, къ которымъ онѣ приложены авторомъ. Къ какому же изъ четырехъ поименованныхъ классовъ слѣдуетъ причислить увертюру Волшебной флейты? Каковы ея общія или спеціальныя отношенія къ либретто? Ихъ нѣтъ совсѣмъ, прежде всего потому, что ничто не можетъ относиться

ни къ чему. Но предположивъ даже, что пьеса Шиканедера что-нибудь означала бы, увертюра, какъ она есть, ни въ какомъ случаѣ не воспроизвела бы ни мысли, ни подробностей пьесы. Это fuga, а fuga всегда слишкомъ неопредѣленна въ своей аналогичной выразительности, чтобы ясно и опредѣленно примѣняться къ смыслу какой бы то ни было драмы. О неисповѣдимая сила случая! Падемъ ницъ и поклонимся ей. Возвратясь домой и торопясь окончаніемъ оперы, которой недостаетъ только увертюры для постановки, Моцартъ раздумываетъ, какъ ему сочинить ее. Онъ находитъ, что ни одна изъ существующихъ и допущенныхъ для такого рода произведеній музыкальных формъ не идетъ къ пьесѣ, которая не принадлежитъ ни къ какому роду поэзіи. Въ отчаяніи онъ хватается за устарѣлый образецъ, давно заброшенный въ виду непреодолимаго препятствія, которое онъ ставитъ требованіямъ театральной музыки. Вся громадность генія Моцарта и его контрапунктической учености употребляется на обновленіе изношеннаго образца, отверженной формы, и изъ этого образца, выбраннаго за неимѣніемъ лучшаго, получается самый необыкновенный и блестящій изъ педервовъ и именно потому, что поэма Волшебной флейты не имѣетъ ни начала, ни конца. Читатель не будетъ въ этомъ сомнѣваться, познакомившись съ слѣдующимъ отрывкомъ, который я перевожу изъ музыкальнаго словаря Коха, при словѣ *Увертюра*: «Въ своемъ общемъ понятіи это слово означаетъ всякую инструментальную пьесу извѣстнаго объема, служащую началомъ, введеніемъ къ оперѣ, кантатѣ, балету и пр. Въ болѣе узкомъ смыслѣ это слово обозначаетъ особый родъ симфоніи французскаго происхожденія, особенно обязанный Люлли своей отличительной, характеристической формой. Такія увертюры начинаются не слишкомъ длиннымъ *Grave* $\frac{4}{4}$, величественнаго, торжественнаго и одушевленнаго характера, послѣ чего слѣдуетъ fuga въ быстромъ темпѣ; ритмъ произволенъ (т. е. предоставленъ выбору композитора). Обыкновенно это бываетъ свободная fuga, съ нѣсколькими второстепенными мыслями въ промежуткахъ, которыя не вытекаютъ непосредственно изъ темы и контръ-темы¹⁵¹ и которыя часто представляются оркестровыми партіями въ видѣ соло». Вотъ слово въ слово техническое построеніе нашей увертюры. Кохъ прибавляетъ: «Въ послѣднее двадцатипятилѣтіе XVII вѣка этотъ родъ сочиненія появился въ Германіи, гдѣ позднѣе Телеманъ обрабатывалъ его съ большимъ прилежаніемъ и тщательностью. Гассе, Граунъ и другіе композиторы, подвигавшіеся около половины прошедшаго вѣка¹⁵², также употребляли эту форму въ своихъ операхъ. Ее постепенно начали оставлять около 1760 года, такъ что теперь (1802) сочиненія, написанныя по этому образцу, можно считать устарѣвшими. Среди новѣйшихъ композиторовъ одинъ Моцартъ въ своей Волшебной флейтѣ вполнѣ отомстилъ за несправедливое презрѣніе, которому, какъ видно, подверглась эта форма сочиненія.

Кажется, что презрѣніе было не совсѣмъ несправедливо, потому что изъ безчисленнаго множества этихъ произведеній не явилось ни одного образца, достойнаго сохранить память въ потомствѣ. Хорошо-ли знала увертюры Люлли музыкальная публика Германіи въ 1791 году? знала-ли больше того увертюры Телемана, болѣе современнаго музыканта, который одинъ написалъ ихъ слишкомъ 600, по словамъ Гербера? Говорили-ли объ увертюрахъ Генделя? не думаю. Почему же Моцартъ, самый смѣлый и плодовитый изъ новаторовъ, доведшій до высшей степени совершенства истинный родъ драматической симфоніи, почему же, говорю я, обратясь на цѣлый вѣкъ назадъ, онъ вернулся къ изображенію Люлли, къ готическому образцу, отвергнутому драмой, если бы онъ не понималъ, что либретто Шиканедера, т. е. ничто, съ своей стороны отвергало всѣ общія средства выраженія, какими только оркестръ можетъ и долженъ указывать характеръ зрѣлища. Правда, Моцартъ могъ бы написать увертюру-программу: но онъ конечно отвергъ бы это средство, если бы нашелъ его или зналъ раньше. Несоотвѣтствіе такого способа сочиненія съ духомъ его инструментальныхъ произведеній слишкомъ очевидно.

Одинъ сотрудникъ Лейпцигской музыкальной газеты нашелъ однако между увертюрой Волшебной флейты и самой оперой то прямое соотношеніе, которое всегда отъ меня ускользало. Онъ говоритъ, что «Моцартъ, сочиняя фугу, сначала думалъ о томъ, что относится къ храму, а

¹⁵¹ Эти второстепенныя мысли часто бывали танцевальными темами. *Примѣчаніе Улыбышева.*

¹⁵² Авторъ статьи долженъ былъ бы первымъ назвать Генделя.

затѣмъ уже тема намекаетъ на болтовню птицелова». Несмотря на уваженіе мое къ этому писателю, я долженъ сказать, что въ словахъ его есть рѣзкое противорѣчіе. Если fuga должна напоминать храмъ, то какимъ образомъ сущность ея можетъ въ то же время заключать намекъ на болтовню такого плохого шута, какъ Папагено? Дѣло въ томъ, что наша увертюра, хотя и въ формѣ fugи, менѣе всего похожа на церковную музыку. Не болѣе того она относится и къ птицелову, драматическое значеніе котораго почти равняется значенію львовъ и обезьянъ-меломановъ въ оперѣ. По какой непонятной разсѣянности композиторъ забылъ бы Таминю и Памину, героев драмы, приключенія и любовь которыхъ составляютъ ея сюжетъ, если ужъ его непременно надо найти. Нехитрецъ-ли Фигаро бѣжить передъ слушателемъ и поддразниваетъ его въ увертюрѣ *Nozze*? не обольстителъ-ли столькихъ красавицъ и убійца командора прельщаетъ насъ своими любовными подвигами и леденить кровь зрѣлицемъ его страшнаго конца въ увертюрѣ Донъ-Жуана? не видимъ-ли мы, какъ порхають легкомысленныя красавицы въ увертюрѣ *Così fan tutte*? что звучитъ въ увертюрѣ Тита съ такимъ блескомъ, какъ не высокіе военные подвиги римскаго полководца? Принципъ, повелѣвающій относить смыслъ увертюры къ главному дѣйствующему лицу или къ главному факту драмы, такъ естественъ, такъ разуменъ, что мы не можемъ понять почему Моцартъ, до сихъ поръ его соблюдавшій, уклонился бы отъ него въ Волшебной флейтѣ. Но онъ сдѣлалъ это лишь потому, что заранѣе отказался отъ всякой положительной аналогіи. Я говорю положительной, потому что если мы станемъ искать аналогію, которая не являлась бы результатомъ произвольныхъ толкованій, очевидно отвергаемыхъ музыкальнымъ смысломъ каждаго, то конечно мы ее найдемъ, но она будетъ такъ неопредѣленна и такъ обширна, что право собственности оперы на увертюру отъ этого не станетъ прочнѣе. Чудесное служитъ основаніемъ оперы; оно также составляетъ характеръ симфоніи — вотъ единственное связующее ихъ звено. Эта связь очень слаба, повторяемъ мы, такъ слаба, что увертюра Волшебной флейты годится для всякой оперы, основанной на чудесномъ пріятнаго свойства.

Мнѣ казалось, что я не могъ удѣлить *слишкомъ* большаго вниманія и мѣста на изложеніе того страннаго факта, что если бы пьеса Шиканедера обладала хотя тѣнью здраваго смысла, то самый удивительный изъ шедевровъ Моцарта не существовалъ бы; одно изъ наиболѣе достовѣрныхъ его призваній осталось бы невыполненнымъ.

Великій во всемъ, въ контрапунктѣ какъ и въ мелодіи, Моцартъ естественно долженъ былъ предпочитать строгой fugѣ, такъ называемую свободную, которая, допуская смѣсь двухъ противоположныхъ стилей, открывала безграничное поприще для универсальнаго гения. Самымъ лучшимъ трудомъ его въ этомъ родѣ былъ до сихъ поръ финалъ симфоніи *do*. Многіе любители находятъ, что всѣ fugи похожи другъ на друга. Конечно никто не скажетъ этого о финалѣ симфоніи и о нашей увертюрѣ, которыя не болѣе сходны между собою, чѣмъ съ тысячами другихъ раньше или позднѣ написанныхъ fugъ, я если сравнивать, такъ развѣ только для того, чтобы убѣдиться въ ихъ полномъ контрастѣ. Финалъ поконитъ на четырехъ соперничающихъ темахъ, комбинаціи которыхъ прежде всего и неотразимо вызываютъ передъ слушателемъ картину гигантской борьбы. Строгій вкусъ, оригинальная суровость контрапункта чувствуется во многихъ мѣстахъ, между тѣмъ какъ гармоническое броженіе, являющееся результатомъ столкновенія враждебныхъ элементовъ, и восхитительное для слуха знатока, для большаго числа дилеттантовъ кажется только лишенной смысла какофоніей, какъ я самъ имѣлъ много случаевъ въ томъ убѣдиться. Здѣсь нѣтъ легко понятной для слуха нѣги. Произведеніе, повидимому, столько же обращается къ критическому разуму, сколько и къ воображенію слушателей, и если немногія сочиненія увлекаютъ васъ до такой степени величіемъ и силой, то можетъ быть нѣтъ ни одного, которое для хорошаго пониманія требовало бы болѣе образованнаго музыкальнаго вкуса.

Взявъ противоположное только что сказанному мной, мы будемъ имѣть довольно точное понятіе объ увертюрѣ. Въ ней только одна мысль, и въ развитіи этой таинственной темы композиторъ является если возможно еще достойнѣе удивленія, чѣмъ въ самыхъ несслыханныхъ эволюціяхъ финала. Между темой и контръ-темой нѣтъ ни признака борьбы, ни тѣни разногласія. Все чисто и прозрачно въ небесной гармоніи этой fugи; все свѣтится самымъ мелодическимъ блескомъ, все въ ней удовольствіе, благозвучіе, сладость, несказанное очарованіе и для ученаго

музыканта, и для простаго любителя, наконецъ для всей совокупности слухамеломановъ. Моцартъ пожелалъ, чтобы приступъ нумера призывалъ ко вниманію съ торжественной и таинственной строгостью и блисталъ звучностью, какъ бы говоря въ медленномъ темпѣ: приготовьтесь слышать то, что никогда еще не слышалось и чего ни отъ кого больше не услышите.

Ошибочно было бы думать, что особенное благозвучіе и волшебная прелесть *Allegro*, которая придаютъ музыкѣ одинаковую для всѣхъ прелесть, происходятъ единственно оттого, что условія фугированнаго стиля были въ немъ смягчены, другими словами оттого, что произведеніе не есть строгая и правильная fuga. Оно ученіе всѣхъ, когда либо зародившихся въ головѣ, обремененной двойнымъ и каноническимъ контрапунктомъ. Моцартъ даже обратилъ особенное вниманіе на существенный законъ этого рода, единство мысли. Хотя и свободная, fuga такъ сказать безъ интермедій; она составлена съ помощью одной темы, которая васъ не покидаетъ ни на минуту. Въ фугѣ вы слышите ее, въ качествѣ *вождя* и *спутника*, въ мелодическихъ частяхъ увертюры она аккомпанируетъ фразамъ пѣнія, представленнымъ въ видѣ соло, и болѣе или менѣе ея же подобіе воспроизводитъ въ отрывкахъ оркестровые *tutti*. Безъ темы нельзя вообразить ни малѣйшихъ подробностей произведенія. Она настоящая волшебница. Она, подобно *волшебникамъ* нашихъ родныхъ сказокъ, обладаетъ въ безграничной степени способностью превращенія. Подобно имъ, она принимаетъ всѣ формы: падаетъ искрами, брызжетъ блестящими каплями росы, округляется и разсыпается жемчугами, сверкаетъ алмазами, раскидывается по зеленой глади луговъ ковромъ, усыпаннымъ цвѣтами; или въ видѣ легкаго пара взлетаетъ въ высь. Тамъ она носится съ падучими звѣздами и возвращается въ видѣ лучезарныхъ облаковъ, потомъ, когда ей вздумается, она прихотливо свиститъ и стонетъ тысячами голосовъ подобно вихрю. Но какъ ни разнообразны и великолѣпны фантастическія созданія, которыя она извлекаетъ изъ своего я, ей никогда не дано вполнѣ отрѣшиться отъ первоначальной формы. Мы, проникательные зрители, всегда узнаемъ ее, и въ блуждающемъ огонькѣ, и въ раскатѣ грома. Когда образъ ея мало замаскированъ, или совсѣмъ ясенъ (т. е. когда композиція остается фугой), она постоянно сама собой обновляется, отражается и развѣтвляется до бесконечности; она вкрадывается всюду, въ сопровожденіи другой, подчиненной формы (контръ-темы), которая является какъ бы *famulus* волшебника, и такъ же какъ и онъ искусно превращается. Вотъ она ускользаетъ и распадается на мельчайшія частицы. Ея мѣсто тотчасъ занимаетъ волшебное, ослѣпительное видѣніе. О, теперь это не тема! Нѣтъ, все таки тема; присмотритесь, и вы увидите, какъ остатки ея первоначальной формы разбросаны во всѣхъ направленіяхъ, трепещутъ въ пространствѣ и какъ будто очерчиваютъ кругъ дрожащаго свѣта вокругъ видѣнія, въ которое превратилась часть ея существа (соло, аккомпанируемое отрывками фуги).

Внезапно все исчезаетъ. Строгое и торжественное приказаніе, три раза повторяемое въ одинаковыхъ выраженіяхъ, верховная воля, предъ которой должна преклониться сила волшебника, разсѣиваетъ очарованіе. Волшебное зрѣлище кончено. Нѣтъ, кончено только первое его дѣйствіе. Наша плутовка тема должно быть знаетъ принципъ возрастанія интереса; но какъ еще усилить уже показанныя чудеса? Мы сейчасъ увидимъ. *Allegro* идетъ опять сначала и сюжетъ возвращается, но совсѣмъ въ другомъ видѣ, переодѣтый въ *si bémol mineur*. Контръ-тема также принимаетъ новую форму и ходъ. Здѣсь начинается разработка и мы проникаемъ какъ бы въ святилище очарованій, словно освѣщенныхъ матовымъ и нѣжнымъ свѣтомъ лунной радуги. Откуда всѣ эти голоса сирень, поющихъ невѣдомыя слова? къ какой тверди прикрѣплены эти звѣзды, группирующіяся мелодическими и таинственными созвѣздіями въ флейтѣ и фаготѣ, искрящаяся въ струнныхъ инструментахъ и сверкающая въ гобояхъ длинными полосами свѣта? Невыразимый восторгъ сверхъестественнаго проникаетъ въ душу и ласкаетъ ее со всѣхъ сторонъ. Вскорѣ сцена озаряется болѣе яркимъ свѣтомъ. Тема стягивается въ огненный фокусъ, а контръ-тема, разбрасывая лучи во всѣ стороны, пускаетъ фейерверкъ, котораго петарды, ракеты, гранаты, римскія свѣчи летятъ одна за другой, несутся, лопаются, трещатъ, ослѣпляютъ и гаснутъ, и въ паденіи своемъ засыпаютъ васъ настоящимъ дождемъ искръ. Варіанты темы летаютъ всюду, смѣшанные и слившіеся съ частями волшебнаго фейерверка, или, если хотите этого великолѣпнаго сѣвернаго сіянія. Нѣсколько отрывковъ первой половины увертюры появляются затѣмъ, разумѣется съ измѣненіями, потому что

тема по своей природѣ никогда не можетъ такъ спрятаться, чтобы ее нельзя было найти, и не можетъ остаться неизмѣнной ни на одну минуту. Заключение, въ мелодическомъ стилѣ, начинающееся *crescendo*, грандіозно и оригинально по эффекту, полно звучности и величія. Сначала появляется нѣчто очень маленькое; оно постепенно разрастается и, быстро достигнувъ громаднаго размѣра, вѣсть на слушателя своими гигантскими крыльями, изъ которыхъ сыплются удары, какъ къ грозѣ. Въ серединѣ бури воспоминаніе о темѣ еще разъ звучитъ въ заключеніе шумнымъ униссономъ всего оркестра. Такимъ образомъ увертюра Волшебной флейты стала вѣнцомъ инструментальной музыки, *nunc et in saecula*.

Будемъ ли мы говорить о психологическомъ значеніи произведенія? въ этомъ отношеніи оно не поддается положительному комментарию. Мысли прочихъ увертюръ Моцарта всегда неизмѣнно объясняются содержаніемъ поэмы. Здѣсь, напротивъ, у насъ музыка *чистая* по существу своему, музыка, не ограниченная въ своемъ развитіи и эффектахъ никакимъ предварительнымъ условіемъ. Вѣрный комментарий этого произведенія получится всегда, если слушаая его, всякій будетъ вызывать въ воспоминаніи своемъ самыя волшебныя, невыразимыя чувства и очаровательно фантастическія мечты свои. Однако можетъ случиться, что индивидуальныя толкованія въ этомъ отношеніи не будутъ очень различаться у людей, у которыхъ поэтической инстинктъ замѣтнѣе всего проявляется живымъ пониманіемъ гармоніи. Можетъ быть найдутъ, что наша увертюра имѣетъ аналогичный корень въ мечтахъ дѣтства, приближающагося къ возмужалости, когда разумъ еще не пробилъ окончательно своей скорлупы, когда страсть еще спитъ, но уже готова пробудиться, а воображеніе, съ своей любовью къ чудесному, властвуетъ неограниченно. У всякаго возраста, какъ извѣстно, есть своя характеристическія мечты, которыя не появляются въ другое время жизни. Кто же изъ насъ настолько несчастенъ, что совершенно утратилъ воспоминаніе о своихъ мечтахъ между 9-ю и 12-ю годами; кто забылъ голубыя горы, ограничивающія далекій и фантастическій горизонтъ, къ которымъ, какъ къ обители счастья, насъ влекло непреодолимое желаніе; и деревья, обремененныя золотыми плодами, какъ будто обладающія человѣческимъ лицомъ и обращающіяся къ намъ съ дружескими словами, и сверкающихъ птицъ, рассказывающихъ такія дивныя сказки; и особенно тѣ крылья, которыя намъ самимъ даютъ возможность слѣдовать за ними сквозь облака и садиться вмѣстѣ съ ними на вершинѣ радуги. Свѣтъ, передъ которымъ неаполитанское солнце показалось бы тусклымъ, заливалъ эти видѣнія, проникалъ въ ихъ существо и придавалъ каждой вещи умственную фیزیономію, душу, мысль, голосъ. Это было какъ бы внезапное, полное, яркое открытіе міра, который душа давно предчувствовала и желала, какъ бы апоѳеозъ всей неодушевленной и неразумной природы. Напомнимъ еще самый сладостный изъ образовъ, очаровывающихъ сны созрѣвающаго дѣтства, образъ, который вскорѣ возвращается настойчивѣе и наконецъ становится центромъ остальныхъ видѣній; это догадка или символъ будущаго, приближающагося быстрыми шагами, самое упойтельное осуществленіе котораго бываетъ всегда ниже предшествующаго ему типа. Какой человѣкъ въ своемъ расцвѣтѣ не видалъ, какъ вы, богоподобныя головки, прелестнѣе ангеловъ, съ улыбкой летѣли къ нему, въ своемъ воздушномъ полетѣ облекались въ самыя идеальныя формы юной дѣвы, наконецъ приближались, напечатлѣвали поцѣлуй на челѣ мечтателя и разсѣивались при этомъ страстнымъ, но еще цѣломудренномъ прикосновеніи. Сколько горькихъ сожалѣній слѣдовало за пробужденіемъ! сколько слезъ проливалось на подушку ребенка, оторваннаго отъ восхитительныхъ сновъ!

Здѣсь представляется очень интересный вопросъ. Какимъ образомъ fuga, даже самая строгая, могла облечься въ характеръ экстатического волшебства, который мы въ ней находимъ? На это мы не имѣемъ отвѣта. Мы можемъ сказать, что находка сюжета была одной изъ тѣхъ удачъ, которыя даже и съ гениемъ не повторяются. Впрочемъ и деревенскій органистъ могъ натолкнуться на четыре такта темы, какъ и Моцартъ, но что онъ изъ нихъ сдѣлалъ бы? контрапунктической скелетъ о двухъ, трехъ или четырехъ ногахъ, какъ ихъ забавно называетъ Бетховенъ въ замѣткахъ, которыя онъ писалъ на номеръ своихъ работъ. Жемчужина для пѣтуха превратилась бы въ ячменное зерно. Я иду дальше и спрашиваю, есть-ли между всѣми древними и новыми контрапунктистами хоть одинъ, который не былъ бы пѣтухомъ въ отношеніи этой жемчужины? Бахъ написалъ бы fugу *à la* Бахъ, Гендель — fugу *à la* Гендель, прекрасныя и очень ученныя

произведенія, которымъ удивлялись бы знатоки, которыя очень мало доставляли бы удовольствія профану и для всѣхъ ушей на свѣтѣ остались бы фугами. Единственный ювелирь, могшій оправить жемчужину такъ, чтобы всѣ видѣли, или скорѣе слышали ея безцѣнную стоимость, былъ Моцартъ. Онъ-то ее и нашель.

Справедливость требуетъ сказать, что матеріальный эффектъ весьма способствуетъ популярности дивнаго произведенія. Если инструментовка нашего времени сдѣлала успѣхи, сравнительно съ предшествовавшими симфоніями и увертюрами Моцарта, то этотъ успѣхъ во всѣхъ отношеніяхъ былъ предвосхищенъ въ увертюрѣ Волшебной флейты. Во первыхъ Моцартъ соединилъ въ ней всѣ инструменты, которые могли входить въ составъ оркестра въ концѣ прошлаго вѣка; онъ довелъ число партій свыше 20-ти, чего никогда не дѣлалъ въ инструментальныхъ сочиненіяхъ. Другое, болѣе важное исключеніе состоитъ въ томъ, что духовые инструменты заняты одинаково съ квартетомъ, если даже не больше. Наконецъ, ни въ одномъ произведеніи Моцартъ еще не соединялъ такъ пріятно и обольстительно звуковыхъ оттѣнковъ и не распредѣлялъ ролей симфоніи съ большимъ соотвѣтствіемъ ихъ специальному таланту каждаго актера. Начиная со скрипокъ, и кончая литаврами всѣ постоянно занимаютъ самую выгодную для каждаго должность. И вотъ, какъ мы сказали, весь успѣхъ современной инструментовки: болѣе яркая звучность, глубоко рассчитанный матеріальный эффектъ и употребленіе духовыхъ инструментовъ, равное употребленію ихъ старшихъ братьевъ, струнныхъ, послѣ болѣе чѣмъ вѣковаго подчиненнаго положенія. Изучите ходы и комбинаціи ихъ въ нашей увертюрѣ и вы увидите, что они послужили образцомъ наиболѣе богато инструментованнымъ сочиненіямъ Бетховена и современныхъ композиторовъ.

Таково послѣднее свѣтское произведеніе Моцарта¹⁵³, послѣднее и самое удивительное по совершенству стиля. Уже прошло нѣсколько лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ пламя жизни начало тускнѣть на челѣ молодаго человѣка и гаснуть въ его груди. Производительная сила артиста также падала, но медленно и почти незамѣтно. Но вотъ, истощившееся пламя снова вспыхиваетъ; ослабѣвшая сила вдругъ обновляется съ такимъ великолѣпіемъ и богатствомъ воображенія, къ какому самъ Моцартъ еще не пріучилъ своихъ поклонниковъ; лебедь запѣваетъ отлетную пѣсню; умирающій произноситъ свои *novissima verba*, какъ говорили древніе, — послѣднія слова, въ которыхъ Моцартъ, на половину освободившись отъ брэнной оболочки, является намъ въ томъ преображеніи, которое всякій слышитъ въ *Реквиемѣ*, и его блистательной и безсмертной прелюдіи, увертюрѣ Волшебной флейты. Образы рая соединены съ образами смертнаго одра!

Кромѣ біографическаго значенія лебединой пѣсни, царица фугъ имѣетъ еще другое, которое навсегда обезпечиваетъ ей выдающееся мѣсто въ лѣтописяхъ искусства.

Выражая поэтическую жизнь во всѣхъ ея видахъ въ величайшей изъ своихъ оперъ, Моцартъ представилъ въ ней универсальность своей природы въ отношеніи средствъ музыкальнаго выраженія, которое было какъ бы виѣшнимъ проявленіемъ этой природы. Донъ-Жуанъ громко свидѣтельствуешь о миссіи нашего героя передъ всѣмъ міромъ. Болѣе сжатый отчетъ, предназначенный скорѣе для людей искусства, долженъ былъ обнимать всю универсальность моцартовскаго стиля въ техническомъ и историческомъ отношеніи. Что было поручено музыканту, посланному судьбой? *Собрать жатву вѣковъ и соединить въ настоящемъ прошедшее и будущее музыки*. Вѣрный этому полномочію и дошедшій до предѣла своего поприща, Моцартъ, на двадцати съ небольшимъ страницахъ, какъ будто составилъ для музыкантовъ отчетъ, относительно выполненія воли Провидѣнія. Мы видимъ здѣсь самую прозрачную мелодію, самый идеальный смыслъ, самые ласкающіе результаты матеріальнаго благозвучія, самую блистательную инструментовку, новые эффекты, которые навсегда останутся современными, въ соединеніи съ строгой, антимелодической и антивыразительной формой старинной фуги. Даже болѣе: все строго выведено изъ этой формы, безъ нея не было бы ничего. Въ двадцати съ небольшимъ страницахъ

¹⁵³ Мы не считаемъ двухъ вещей, одной, написанной изъ любезности, другой, по случаю: кларнетный концертъ для Штадлера и маленькую масонскую кантату, помѣченные номерами 144 и 145, послѣдними въ собственноручномъ аталогѣ.

основной законъ всякаго произведенія *искусства* — *единство и разнообразіе* соблюдается съ такой безграничной силой концентраціи и иррадіаціи, что здѣсь нѣтъ двухъ сочетаній, сходныхъ между собой до тождества, и нѣтъ ни одного, гдѣ не отражалась бы все та же творческая мысль.

Заканчиваю статью указаніемъ одного факта, безъ сомнѣнія довольно любопытнаго. Всѣмъ извѣстно, что подражаніе преслѣдуетъ шедевры, какъ черви преслѣдуютъ плоды, чтобы испортить ихъ сколь возможно. Когда великій писатель или артистъ имѣетъ большой успѣхъ, тотчасъ же легіонъ жадныхъ хищниковъ набрасывается на идеи и формы этого артиста или писателя, раздираетъ ихъ на части, жуетъ, пережевываетъ и снова извергаетъ, такъ что становится противно. И это продолжается пять, десять лѣтъ и больше. Нѣтъ ни такого оригинальнаго ума, ни такого прекраснаго таланта, которому воры мысли не нанесли бы наконецъ дѣйствительнаго ущерба въ привязанности публики. Намъ почти испортили такимъ образомъ Байрона и Вальтеръ Скотта, Бетховена и Россини, особенно послѣдняго. Моцартъ болѣе всякаго другаго долженъ былъ подвергнуться грабительству, но его оружіе, окунутое въ воды Стикса всего лучше его защитило. Нѣтъ ни старога, ни новаго произведенія въ церковной, камерной и театральной музыкѣ, которыя походили бы на Моцарта, какъ всѣ наши итальянскія оперы походятъ на Россини, а громадное число нашихъ симфоній, тріо, скрипичныхъ квартетовъ и квинтетовъ и фортепіаннхъ пьесъ на Бетховена. Если подражателямъ до сихъ поръ не удалось приняться за Моцарта, то конечно въ этомъ не они виноваты. Всѣ его классическія произведенія были и продолжаютъ быть неистощимымъ источникомъ плагіата. Вотъ то любопытное замѣчаніе, къ которому я хотѣлъ подойти. Одинъ шедевръ Моцарта, единственный, но конечно не низшій во мнѣніи профессоровъ и не наименѣе любимый музыкальной публикой Европы, остался внѣ всякихъ покушеній. Увертюра Волшебной флейты, (ибо рѣчь идетъ о ней) пользуется постоянной и возрастающей любовью втеченіе полувѣка вездѣ, гдѣ есть десятокъ любителей или полный оркестръ; ею очень часто начинаются избранные концерты, большія музыкальныя торжества; она была *арранжирована* на всѣ лады: для человѣческихъ голосовъ со смѣшнымъ текстомъ, что крайне безвкусно, наконецъ музыкальные ящики завладѣли ею, какъ любимой пьесой. Вотъ что можно назвать успѣхомъ, или я очень ошибаюсь. Впродолженіе пятидесяти лѣтъ успѣха никто не попытался подражать произведенію, никто послѣ Моцарта не пробовалъ воспроизвести старинный образецъ театральной увертюры. Я помню, что въ то время, когда мои музыкальныя занятія не шли далѣе скрипки, это обстоятельство меня уже поражало. Я спросилъ у Франца Шоберлехнера, извѣстнаго піаниста, композитора и импровизатора нашей столицы, почему большѣ не пишутъ увертюры въ этомъ родѣ, который мнѣ очень нравился. Онъ какъ бы задумался и отвѣчалъ: *Потому что нужно быть Моцартомъ, чтобы рѣшиться на это*. Такой отвѣтъ показался мнѣ тогда короткимъ и мало удовлетворительнымъ. Впослѣдствіи я подвинулся впередъ, и понялъ, что другаго отвѣта и быть не могло.

РЕКВИЕМЪ.

Есть два произведенія Моцарта: опера и заупокойная обѣдня, въ которыхъ необыкновенная нравственная личность его и предначертанное судьбой музыкальное призваніе проявляются съ особенно чудесной очевидностью для критика и біографа. Мы видѣли, при какихъ обстоятельствахъ созданъ Донъ-Жуанъ, опера изъ оперъ. Моцартъ писалъ ее въ свои лучшіе дни веселья, славы и здоровья, однако великій голосъ смерти уже слышался ему періодически среди тысячи другихъ, чарующихъ голосовъ; онъ говорилъ ему каждую ночь. Донъ-Жуанъ представляетъ, такимъ образомъ, какъ бы результатъ равномерной борьбы, или какъ бы равновѣсіе двухъ противоположныхъ вліяній. Реквиемъ провозглашаетъ рѣшительное торжество одной изъ этихъ силъ. Опера есть задача всей жизни въ музыкѣ, заупокойная обѣдня есть разрѣшеніе ея; одна кончается могилой, другая ею начинается.

Разрушая кажущуюся сверхъестественность или романтическій оттѣнокъ историческаго происхожденія Реквиема, разслѣдованія, предпринятые Готфридомъ Веберомъ, торжественно подтвердили его подлинную чудесность, я хочу сказать нравственное отношеніе произведенія къ автору. Эта чудесность съ полной и безспорной достовѣрностью устанавливаетъ два капитальныхъ пункта: во-первыхъ, что Реквиемъ былъ послѣднимъ трудомъ Моцарта, во-вторыхъ, убѣжденіе Моцарта, что онъ пишетъ его для самого себя. Что касается другихъ вопросовъ относительно исторіи произведенія, не освѣщенныхъ справками, то они въ нашихъ глазахъ не имѣютъ никакого интереса и цѣны. Какое намъ дѣло, всѣ-ли обстоятельства договора между заказчикомъ и композиторомъ Реквиема были вѣрно сохранены преданіемъ и добросовѣстно переданы въ разсказъ вдовы Ниссенъ; была-ли таинственная личность графъ Вальсегъ, Лейтгебъ или другой посланный; знали ли его Моцартъ или нѣтъ, наконецъ было-ли молчаніе поставлено условіемъ при заказѣ. Вѣроятно эти маловажныя подробности возбудили такой интересъ только потому, что вопросъ о нравственномъ состояніи музыканта при сочиненіи Реквиема ставился въ зависимость отъ выбора гипотезъ. Мнѣ лажется, что люди ошибались. Моцартъ, сильно занятый мыслью о близкой смерти, видитъ предупрежденіе неба въ получаемомъ заказѣ. Такое впечатлѣніе только вполне естественно и я не вижу причины, почему оно могло подѣйствовать на умъ больного съ большей или меньшей силой только потому, что знакомый или неизвѣстный автору человекъ сдѣлалъ заказъ. Но можетъ быть онъ принялъ Вальсегъ или его посланнаго за сверхъестественное существо, за самого ангела смерти? Предоставимъ эти выдумки поэтамъ, прославившимъ послѣднія минуты жизни Моцарта; имъ нѣтъ мѣста въ біографіи; читатель уже знаетъ, что оттуда ихъ изгоняютъ проверенные и довольно прозаическіе факты, какъ напримѣръ уплоченные впередъ дукаты, отсрочка, предложеніе увеличенія гонорара и пр. Впрочемъ можно вѣрить и такимъ знаменіямъ свыше, когда лицо или предметъ, служащіе предсказаніемъ, сами не посвящены въ тайны судьбы. Есть же больные, блѣднѣющіе при крикѣ совы и дѣлающіе завѣщанія, когда цѣпная собака провостъ подъ ихъ окномъ. Но человекъ, заказывающій заупокойную обѣдню умирающему музыканту, можетъ показаться болѣе значительнымъ и достойнымъ вѣры знаменіемъ смерти, нежели воющая собака или кричащая въ темнотѣ птица.

Такимъ образомъ навсегда упрочилось во мнѣніи людей величайшее изъ божественныхъ произведеній, приводившихъ въ соотвѣтствіе судьбу Моцарта со всѣми его трудами. Только одно это величайшее произволеніе до сихъ поръ кажется и поразило глаза свѣта. Весь міръ призналъ перстъ Божій въ особенностяхъ этой чудесной смерти, занимающей почти такое же мѣсто въ лѣтописяхъ музыки, какъ и вся жизнь композитора; эта смерть увѣнчала существованіе, полное чудесъ, прибавила высшій шедевръ къ столькимъ шедеврамъ и самую достопамятную страницу къ исторіи, которую мы пишемъ. Сердечная потребность и долгъ писателя заставляютъ насъ возвратиться къ подробностямъ, уже разсказаннымъ въ первомъ томѣ, но только въ формѣ простаго біографическаго разсказа.

Вспомните, какъ Моцартъ со слезами обнималъ своихъ пражскихъ друзей, которыхъ болѣе

не надѣялся увидѣть. Вотъ онъ вернулся домой, оканчиваетъ оставшуюся работу въ Волшебной флейтѣ и управляетъ первыми представленіями этой оперы. Затѣмъ онъ торопится исполнить неотложныя обязательства и приложить наконецъ къ болѣе обширному произведенію высокій церковный стиль, который онъ такъ любилъ и который онъ такъ настойчиво изучалъ; это доказываютъ его дѣтскіе и юношескіе труды, его *Misericordias Domini* и *Davidde penitente*, извлеченія изъ Генделя, которыя онъ хранилъ въ портфель, и послѣ всего его *Ave verum Corpus* и хораль Волшебной флейты. Моцартъ собирается начинать Реквіемъ, какъ вдругъ мысль, уже готовившаяся въ его душѣ съ самаго дня заказа, проникаетъ его замыслы съ внезапностью и ослѣпительностью молніи. О страшный свѣтъ! могила, для которой отъ него требуютъ мелодическихъ рыданій, его собственная. Нѣтъ болѣе сомнѣній, нѣтъ надежды, нужно умирать! Съ каждой минутой эта удручающая мысль становится все яснѣе и прочнѣе въ умѣ больного; но вдохновеніе, почерпаемое въ этой мысли, придаетъ ему огромныя, сверхъестественныя силы; онъ пишетъ, и все остальное забывается. Съ этой минуты смѣна дня и ночи не имѣетъ для него значенія; для пѣвца вѣчности время уже не существуетъ. Возражающійся свѣтъ, не приносящій ему надежды, спускающаяся ночь, не дающая ему покоя, покидаютъ и снова находятъ его на одномъ мѣстѣ, въ размышленіи, въ неустанномъ трудѣ. Невыразимый интересъ, болѣзненный экстазъ приковываютъ его къ этой работѣ, его послѣднему созданію на землѣ. Однако въ концѣ его труда видится смерть, онъ видитъ ее лицомъ къ лицу, она придвигается все ближе и ближе съ глазами безъ взгляда и ужасающей улыбкой скелета. Онъ видитъ ее, и боязнь, что не успѣетъ окончить своего чуднаго гимна къ ней, пересиливаетъ несказанный ужасъ этого видѣнія. Страницы Реквіема наполняются; жизнь вдохновеннаго пѣвца таетъ, какъ послѣдніе остатки восковой свѣчи, стекающей благовонными каплями передъ иконой Спасителя. Но какъ ни торопился музыкантъ, неумолимый призракъ настигъ его: онъ не могъ кончить! Едва голова Моцарта опустилась на смертное изголовье, какъ внезапно счастливый переворотъ совершился въ его судьбѣ. Уже громкій успѣхъ Волшебной флейты пріучаетъ пѣмцевъ произносить его имя съ гордостью, уже всѣ современныя знаменитости блѣднѣютъ передъ дивнымъ свѣтиломъ; еще нѣсколько лѣтъ, и это свѣтило зальетъ своимъ лучезарнымъ, неистощимымъ сіяніемъ весь музыкальный горизонтъ Европы. Сама фортуна, утомившись преслѣдованіями и устыдясь ихъ, протягиваетъ великому человѣку руку въ знакъ примиренія. Онъ получаетъ почетное мѣсто, заказы притекаютъ со всѣхъ сторонъ. Когда наконецъ передъ нимъ раскрылась карьера успѣха, славы и независимости, которую еще съ колыбели все предсказывало ему, которую на его глазахъ музыканты безъ будущности пробѣгали быстрымъ и торжествующимъ шагомъ, когда благоденствіе, подобно дождю, медленно собравшемуся въ хранилищахъ атмосферы, готово было излить на него свои милости, тѣмъ болѣе обильныя, что имъ предшествовала такая продолжительная засуха, о, тогда было уже поздно! Богъ призывалъ своего труженика къ себѣ въ ту минуту, когда онъ долженъ былъ получить награду за труды свои на землѣ! Что можетъ быть прекраснѣе и драматичнѣе въ безконечной драмѣ человѣческихъ судебъ, совпаденія этой перипетіи съ катастрофой, судьбы этого молодаго человѣка котораго звали Моцартомъ, для котораго поздняя справедливость современниковъ была только первой данью потомства; этотъ увѣнчанный, умирающій атлетъ восклицать въ сердечной горести: *Умереть! когда мнѣ начала улыбаться спокойная жизнь; оставить искусство въ тотъ моментъ, когда переставъ быть работою моды и игрушкой спекуляторовъ, я могъ бы свободно писать то, что мнѣ подсказываютъ Богъ и сердце! оставить семью, моихъ бѣдныхъ малютокъ, когда наконецъ мнѣ представляется возможность лучше заботиться объ ихъ судьбѣ!* Такъ говорилъ онъ, и эти трогательныя слова, способныя вызвать слезы, были только ошибкой въ устахъ человѣка, избраннаго судьбой. Нѣтъ, Моцартъ не былъ ни работою моды, ни игрушкой спекуляторовъ, но орудіемъ Провидѣнія. Если онъ не всегда былъ свободенъ въ выборѣ труда, то это значило, что его свободный выборъ никогда бы не послужилъ будущему процвѣтанію музыки такъ, какъ это случилось, благодаря роковымъ обстоятельствамъ, которымъ онъ поневолѣ долженъ былъ подчиниться. Онъ отлеталъ, потому что его назначеніе было окончено, онъ оставлялъ свое искусство, но не ранѣе, чѣмъ какъ достигнувъ его высочайшихъ вершинъ. Что написать бы онъ послѣ Донъ-Жуана, послѣднихъ симфоній, Волшебной флейты и Реквіема? Онъ угасалъ молодымъ,

потому что его жизненные силы были потрачены на произведение, такъ сказать, сверхъестественныхъ сочиненій, на которыя старѣющій геній не былъ бы уже способенъ и необходимымъ условіемъ и цѣной которыхъ былъ преждевременный конецъ. Онъ ничего не оставлялъ женѣ и дѣтямъ, но настѣдіе имени, навѣки драгоцѣннаго и славнаго въ памяти народовъ, должно было по волѣ Провидѣнія принести плоды въ ихъ пользу. Вдовѣ выпала почетная судьба; сироты получили хорошее воспитаніе. Ахъ, если бы нашъ герой былъ мужественнѣе или самоотверженнѣе и въ страшныя минуты могъ бы думать не о приближающейся смерти, не о готовящемся разрывѣ самыхъ могучихъ и сладостныхъ узъ природы; если бы онъ могъ бросить спокойный взглядъ назадъ, окинуть взоромъ чудесную жизнь въ десять лѣтъ, охватившую болѣе вѣка, если бы самая славная лѣтопись искусства, занесенная въ каталогъ его произведеній, раскинувшись въ воспоминаніи умирающаго длиннымъ рядомъ нетлѣнныхъ гармоній, тогда Моцартъ понялъ бы свою судьбу; жалоба замерла бы на его устахъ и онъ покинулъ бы землю, какъ христіанинъ триумфаторъ покидаетъ поле битвы, возсылая благодареніе небесамъ.

Напоминаніе о послѣднихъ дняхъ и минутахъ композитора есть для насъ начало критическаго разсмотрѣнія его послѣдняго труда. Біографическіе факты здѣсь не только управляютъ анализомъ; они представляютъ важнѣйшую часть самаго анализа; они одни могутъ объяснить произведение и эффектъ его, съ которымъ ничто не можетъ сравниться, насколько я сужу по себѣ, и который дѣйствительно выше всего, произведеннаго музыкой, если судить по тому числу слушателей, на которыхъ это сочиненіе при мнѣ производило невыразимое впечатлѣніе, независимое отъ мѣста, религіозныхъ вѣрованій и даже отчасти независимое отъ степени музыкальной образованности слушателя. Я слышалъ Реквіемъ въ различныя эпохи моей жизни, за границей и въ Петербургѣ, въ церкви и въ концертныхъ залахъ. Еще недавно его исполняли отрывками у меня, въ Нижнемъ Новгородѣ. Даже тогда, когда это исполненіе происходило въ комнатѣ, едва достаточной для вмѣщенія пятидесяти музыкантовъ, съ неудовлетворительными вокальными и инструментальными средствами, каковы они всегда бывають въ провинціальномъ городѣ, эффектъ нѣкоторыхъ нумеровъ былъ тотъ же, и одинаковъ для всѣхъ. Темногія музыкальныя трагедіи, написанныя въ самомъ драматическомъ стилѣ, исполняемыя съ наибольшимъ талантомъ, могутъ приближаться къ Реквіему, отдѣленному отъ священнодѣйствія, для котораго онъ предназначенъ, ослабленнаго всѣмъ тѣмъ, что величіе храма, гробъ, провожатые въ траурѣ и иногда видъ дѣйствительной и глубокой скорби могутъ прибавить къ волненію слушателя христіанина. Я видѣлъ, какъ блѣднѣли и дрожали при *Confutatis* и *Lacrimosa* люди, не знавшіе музыки, ухо которыхъ было непривычно даже къ итальянскому стилю, самому легкому изъ всѣхъ. Реквіемъ по стилю вообще ученѣе всякой оперы. Но, какъ мы уже замѣтили въ другой части нашей книги, иной слушатель, совершенно неспособный судить о церковномъ сочиненіи, какъ о произведеніи искусства, отлично чувствуетъ правдивость его христіанскаго выраженія; это замѣчаніе прежде всего и главнымъ образомъ относится къ Реквіему Моцарта. Никто не ошибается въ значеніи этой музыки: Богъ, смерть, судъ, вѣчность, а для этого не нужно быть католикомъ, или знать но латыни.

До Вебера господствовало убѣжденіе, что произведение, облеченное такимъ характеромъ, понятное всѣмъ, вѣрующимъ въ Бога и въ неизбежность смерти, могло быть только результатомъ продолжительной нравственной и матеріальной агоніи, помимо генія музыканта. Вотъ между прочимъ, какъ выражается объ этомъ одинъ нѣмецкій писатель, имени котораго, къ сожалѣнію, я не могу назвать, но слова котораго позволю себѣ привести.

«Во время послѣднихъ лѣтъ своей жизни Моцартъ дошелъ до того, что могъ обнимать крайніе предѣлы искусства, схватывать и передавать съ одинаковымъ совершенствомъ все, что можетъ выразить музыка. Но опыты слишкомъ хорошо доказали, что необыкновенныя умственныя силы рѣдко совмѣстимы съ условіями, отъ которыхъ зависитъ продолжительность человѣческой жизни, такъ какъ эти силы развиваются и упражняются только въ ущербъ физическимъ... Чувствуя приближеніе конца, Моцартъ впалъ въ нѣкотораго рода меланхолію, которая окончательно разрушила соотношенія, регулируюція одновременное существованіе двухъ началъ этой природы. Можно сказать, что онъ уже не жилъ, сочиняя Реквіемъ, и что этотъ трудъ есть плодъ

нечеловѣческой дѣятельности духа, уже на половину разорвавши свою оболочку. Только такимъ образомъ Моцартъ могъ произвести свой Реквіемъ. Если бы онъ писалъ его при другихъ обстоятельствахъ, съ меньшимъ напряженіемъ и съ меньшей болѣзненной экзальтаціей, если бы онъ не проводилъ ночей за трудомъ, то ничего подобного не было бы завѣщено на удивленіе міра.»

Говорили, что стиль Реквіема кажется отставшимъ болѣе чѣмъ на цѣлый вѣкъ сравнительно со стилемъ, господствовавшимъ въ церковной музыкѣ во время Моцарта и съ тѣмъ, который онъ самъ употреблялъ въ мессахъ, написанныхъ имъ для Зальцбургскаго архіепископа. Это замѣчаніе, для того, чтобы быть справедливымъ, должно быть сильно ограничено, такъ какъ оно неприменимо ни къ совокупности труда, ни къ какому отдѣльному номеру въ цѣлости, ни тѣмъ менѣе къ инструментовкѣ Реквіема. Это замѣчаніе можетъ относиться только къ нѣкоторымъ вокальнымъ мелодіямъ, которыя, произойдя изъ католическаго церковнаго пѣнія, въ самомъ дѣлѣ напоминаютъ сочинителей XVII-го и конца XVI вѣка. Но есть и другіе номера, которые въ этомъ отношеніи вполне современны по музыкѣ. Употребленіе стиля, близкаго къ ораторіи и драмѣ, въ Реквіемѣ кажется исключеніемъ, мотивированнымъ свойствами нѣкоторыхъ текстовъ, какъ мы увидимъ далѣе. Вообще отбѣнокъ произведенія древній. Сдѣлаемъ важное замѣчаніе: Моцартъ, совершенно преобразовавшій лирическую драму, вмѣстѣ съ Гайдномъ передѣлавшій, или, лучше сказать, создавшій симфонію, скрипичный квартетъ и квинтетъ, Моцартъ, когда нужно было писать въ высокомъ церковномъ стилѣ, не нашелъ ничего лучшаго, какъ возвратиться къ прошлому, къ XVII-му вѣку за мелодіей, и къ первой половинѣ XVIII-го, то есть къ Баху и Генделю, за фугированными хорами и фугами.

Въ моемъ обзорѣ исторіи музыки я намѣтилъ переходныя или подготовительныя эпохи и окончательные результаты, къ которымъ пришло искусство въ нѣкоторыхъ своихъ отрасляхъ. Эти результаты, или, иначе говоря, живыя формы и творенія непоколебимыя въ музыкѣ съ самаго ея начала, для духовнаго стиля были: 1) хоровое пѣніе Палестрины и его преемниковъ, стиль *a capella* 2) церковная, усовершенствованная, инструментованная, построенная въ современной тональности фуга Баха и Генделя. Итакъ, только церковная музыка была опредѣленно установлена до Моцарта, почему великій реформаторъ и не захотѣлъ употребить въ нѣкоторыхъ номерахъ Реквіема, которые будутъ поименованы ниже, ни мелодіи своей эпохи, слишкомъ фразированной и слишкомъ свѣтски-изящной для церкви, ни свѣтской фуги, созданной имъ въ финалахъ квартета *sol* и симфоніи *do* и въ увертюрѣ Волшебной флейты. Итакъ доказано, что для него высокій церковный стиль означалъ старинный церковный стиль.

Существуетъ общеизвѣстная и избитая истина, что всякое справедливое мнѣніе стоитъ между крайностями, какъ всякая добродѣтель между двумя пороками. Но эту справедливую середину конечно рѣже случается встрѣтить у музыкантовъ, чѣмъ гдѣ-либо въ иной средѣ. Среди насъ есть множество людей съ какимъ-либо исключительнымъ направленіемъ. Одинъ уважаетъ только старинную музыку; другой выражаетъ глубокое равнодушіе, или даже высокомерное презрѣніе ко всему, написанному раньше XVIII вѣка. Между тѣмъ въ то время, когда съ одной стороны Моцарта какъ бы упрекаютъ въ слишкомъ мелочномъ соблюденіи преданій католической церкви, Веберъ, вовсе не поклонникъ старинной музыки, привлекаетъ его чуть не къ уголовной отвѣтственности за вѣрную передачу нѣкоторыхъ текстовъ Реквіема; въ то же время другіе критики, доводившіе поклоненіе ЭТОЙ музыкѣ до фанатизма, говорили, что Моцартъ преступилъ предѣлы церковнаго стиля, что истинная церковная музыка изъ мелодій допускаетъ только псалмодію, простое церковное пѣніе, и все, похожее на нихъ; что она вовсе не допускаетъ инструментовки, даже органа, что, согласно съ этимъ, мессы Гайдна и Керубини не мессы, Бетховенскія еще того менѣе (съ чѣмъ и я не стану спорить), что изъ произведеній Моцарта *сносень* по церковному характеру только Реквіемъ, (т. е. тѣ части, которыя обработаны на старинный ладъ), но что католическая церковь можетъ только отвергнуть музыкальныя намѣренія *Dies irae*, *Tuba mirum* и *Confutatis*¹⁵⁴. Такъ какъ

¹⁵⁴ Все это было напечатано, много лѣтъ тому назадъ, въ Музыкальной Лейпцигской газетѣ. Какъ ни трудно повидимому защищать эти мнѣнія, я долженъ признаться, что они проводились съ замѣчательнымъ музыкальнымъ пониманіемъ и литературнымъ талантомъ.

въ этихъ нумерахъ и *Lacrimosa* Моцартъ болѣе или менѣе уклонялся, но никогда не отступалъ вполнѣ отъ настоящаго церковнаго стиля, такъ какъ онъ употребилъ въ нихъ фразированную, страстную, могучую мелодію, то намъ важно прежде всего разсмотрѣть ихъ тексты. Что же мы видимъ? Нѣчто въ родѣ эпической и описательной поэзіи, въ которой набросаны самыя ужасныя картины, какія только могутъ представиться воображенію: ДЕНЬ гнѣва, послѣдній день міра: *Dies irae, Dies illa*; труба, своимъ гласомъ воскрешающая мертвецовъ и разверзающая гробницы: *Tuba mirum spargens sonum*; смерть въ ужасѣ, принужденная возвратить всю свою добычу: *Mors stupebit*; записъ всего, что было сдѣлано, сказано, чувствовано и думано съ созданія міра, открывающаяся для каждаго на относящейся къ нему страницѣ: *Lieber scriptus proferetur*; осужденные въ адскомъ пламени: *Flammis acribus addictis*; избранные, вступающіе въ безмѣрное и безконечное блаженство: *Voca me cum benedictis*. Всѣ согласятся, что если есть искусство, которое можетъ придать нѣкоторую реальность подобнымъ картинамъ, насколько оно можетъ вставить ихъ въ тѣсную рамку человѣческаго разсудка и воображенія, то это искусство есть музыка. Теперь я сначала спрошу, существуетъ ли родъ вокальной музыки, который запрещалъ бы композитору писать сообразно со смысломъ словъ, или освобождалъ бы его отъ этого? Затѣмъ я спрашиваю у всякаго, кто имѣетъ хотя малѣйшее понятіе о различныхъ стиляхъ композиціи и объ ихъ соотвѣтственномъ значеніи, была-ли какая-нибудь возможность передать упомянутые тексты въ формахъ стариннаго церковнаго стиля? Всѣ должны признать, что этотъ стиль превосходно соотвѣтствуетъ смиренной молитвѣ, изліяніямъ душевнаго сокрушенія и торжественности гимновъ, прославляющихъ творенія и славу Господню. Сообразно съ этимъ въ Реквіемѣ все, выражающее мольбу, молитву, поклоненіе, хвалу, размышленіе или христіанскую жалобу, было написано въ фугированномъ или простомъ контрапунктѣ, какъ напримѣръ *Hostias*, всегда на древнія и чисто церковныя мелодіи. Съ другой стороны, не менѣе достоверно, что церковный стиль, употреблявшійся въ XVI и XVII вѣкѣ, совершенно не годится для эпическаго и трагическаго характера, котораго требовали нѣкоторые нумера, составляющіе *Dies irae*. Здѣсь была необходима фразированная и патетичная мелодія, съ современнымъ выборомъ аккордовъ и модуляціей, полный оркестръ, съ тѣмъ конечно, чтобы избѣжать всякаго прямого и даже отдаленнаго сходства съ театральной музыкой, съ тѣми средствами, которыя употребилъ авторъ Реквіема и о которыхъ мы поговоримъ послѣ. Гдѣ тотъ композиторъ, который теперь взялся бы написать *Dies irae* для однихъ голосовъ? Допущеніе или недопущеніе инструментальной музыки въ церковныя произведенія уже ни для кого не можетъ быть вопросомъ искусства. Инструменты допущены у римско-католиковъ и запрещены у насъ. Это вопросъ церковной дисциплины, до котораго намъ нѣтъ дѣла. Почему бы католической церкви отвергать музыкальныя намѣренія *Dies irae*, гдѣ Моцартъ только передалъ единственными средствами, предоставляемыми въ его распоряженіе искусствомъ, тексты, освященные употребленіемъ церкви?

Съ другой стороны, дѣйствительно-ли серьезные люди, образованные музыканты хотятъ теперь возвратить насъ къ простотѣ Палестрины и Орландо Лассо, т. е. къ дѣтству музыкальнаго искусства? Такъ какъ вы работаете для церкви, то вы должны отказаться отъ выразительной мелодіи, даже тогда, когда она будетъ имѣть религіозный характеръ, отказаться отъ девяти десятыхъ употребительныхъ аккордовъ, изгнать оркестръ, котораго не было во времена Палестрины, принять наконецъ крошечную долю всего техническаго и эстетическаго матеріала искусства, пополненнаго тремя вѣками прогресса! Право, люди, пишущіе и печатающіе подобныя вещи, насмѣхаются надъ своими читателями! Прибавимъ, что если бы ихъ образъ мысли, притворный или искренній, могъ повліять на практику, то подражаніе въ такомъ смыслѣ стариннымъ мастерамъ явилось бы плохимъ спискомъ или рабской копіей. Подражать буквѣ Палестрины быть можетъ было бы и не очень трудно; но откуда вы возьмете духъ Палестрины, жившій триста лѣтъ тому назадъ?

Я сдѣлалъ это полемическое отступленіе съ тѣмъ, чтобы показать, какимъ образомъ тексты и чинъ заупокойной службы у католиковъ могли естественно сдѣлать Реквіемъ кивотомъ завѣта между старинной и современной музыкой подъ перомъ такого композитора, какъ Моцартъ. Въ Реквіемѣ дѣйствительно сливаются и отражаются какъ въ фокусѣ всемірнаго духа, современнаго

всѣмъ вѣкамъ, различныя направленія, господствовавшія въ церковной музыкѣ съ тѣхъ поръ, какъ она развилась до степени искусства. Въ Реквіемѣ находимъ мы древнюю церковную мелодію, которую римская школа во славу свою сочетала съ контрапунктомъ, сохраняя за ней всю назидательность своей высокой первобытной простоты; тамъ блистаютъ сокровища гармоніи, собранныя ученой школой органистовъ, зародившейся и распространившейся въ Германіи вслѣдствіе реформации, школы, славными представителями которой служатъ Бахъ и Гендель. Тамъ наконецъ вы можете найти въ несравненно высшей степени изящество и мелодическую прелесть, отличающія духовныя сочиненія Перголезе и Юмелли, но безъ примѣси театральныхъ и устарѣлыхъ формъ, портящихъ ихъ¹⁵⁵.

Аббатъ Штадлеръ сказалъ: «Пока фигуральная музыка будетъ держаться въ католической церкви, это гигантское произведеніе (Реквіемъ) будетъ вѣнцомъ ея». Но почему? Потому-ли только, что Моцартъ, по времени рожденія болѣе удаленный отъ источника традиціи, довелъ развитіе до предѣловъ, гдѣ религіозное искусство наконецъ останавливается, и потому что соединилъ въ одной рамкѣ великіе образцы XVI-го, XVII-го и XVIII-го вѣковъ? Историческій космополитизмъ стили и болѣе полное сліяніе элементовъ, выработанныхъ временемъ и гениемъ, не суть-ли единственныя права автора Реквіема на главное мѣсто среди церковныхъ композиторовъ? Разумѣется нѣтъ, потому что въ Реквіемѣ есть еще то, что вообще существенно отличаетъ Моцарта отъ прочихъ, есть то, что и ему могло быть дано только однажды, по самому необыкновенному исключенію.

Мы уже знаемъ, что изъ старинныхъ мастеровъ Гендель есть тотъ, у котораго Моцартъ сдѣлалъ самыя прямыя заимствованія. Онъ взялъ у него, какъ говорятъ, между прочимъ, мысль № 1-го, *Requiem aeternam*, который всѣ признаютъ въ сочиненіи за совершеннѣйшій и Веберъ усмотрѣлъ въ этомъ обстоятельстве такой рѣшительный, такой непобѣдимый аргументъ въ пользу своихъ непонятныхъ мнѣній, что приводитъ отрывками текстъ обѣихъ вещей. Мнѣ показалось любопытнымъ воспроизвести эту двойную цитату, не удлинняя, это дало бы мнѣ слишкомъ много перевѣса надъ г. Веберомъ, но сокращая ее, для того чтобы сдѣлать совершенно противоположный выводъ, который всѣ мои читатели-музыканты, надѣюсь, признаютъ очевиднымъ¹⁵⁶.



¹⁵⁵ Особенно *Stabat Mater* послѣдняго.

¹⁵⁶ Во второй цитатѣ мы видимъ только ритурнель № 1-го Реквіема, но онъ содержитъ въ строкахъ духовыхъ инструментовъ весь рисунокъ слѣдующаго затѣмъ вокальнаго пѣнія, до *Et lux perpetua*. Дѣйствительное или мнимое подражаніе Генделю не идетъ далѣе.

Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal line with the lyrics "Sion do mourn — — — do mourn." and the piano accompaniment.

Adagio. (Начало Реквієма).

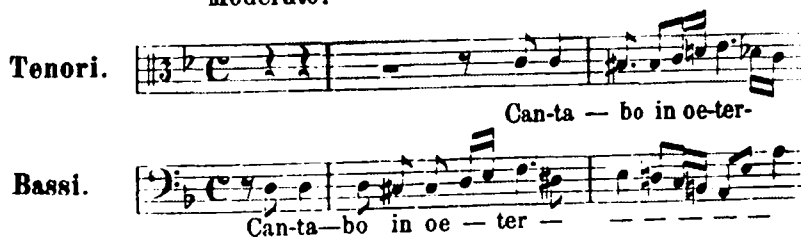
Five systems of musical notation for instruments. The first system is labeled "Violini." and "Viola." and shows a melodic line. The second system is labeled "Corni bassetti" and "Fagotti." and shows a melodic line. The third system is labeled "Bassi." and shows a melodic line. The fourth and fifth systems show a complex texture with multiple voices and instruments.



Согласимся, что идея вполне тождественна, это уже составляет большую уступку, не правда-ли? Два проповѣдника произносили проповѣдь на одинаковый текстъ, но какое различіе съ самаго приступа. Насколько приступъ Моцарта выше и ученѣе! Какъ онъ дышетъ высокой евангельской скорбью, слезами, благоуханіемъ и той старинной поэзіей римской церкви, которой всегда недоставало у Генделя, какъ и у большинства лютеранскихъ композиторовъ. И когда среди этого погребальнаго хора одинъ голосъ начинаетъ: *Te decet hymnus, Deus in Sion*, намъ чудится гласъ архангела и сама святая Цецилія импровизируетъ за органомъ фугированный акомпаниментъ, къ которому самыя высокія творенія смертныхъ никогда не приблизятся. Потомъ хоръ подхватываетъ фигуру инструментальной темы, аккомпанировавшей соло, пѣніе рисуется каноническими извилинами, которыя, медленно затягиваясь, звучатъ подобно эхо первыхъ дней христіанства по переходамъ и гробницамъ безконечныхъ катакомбъ. При словахъ *et lux perpetua*, повторяемыхъ послѣдовательными фразами, оркестръ величественно спускается въ униссонъ на интервалы аккорда; трубы произносятъ послѣднее прощаніе, хоръ заключаетъ на доминантѣ съ нѣжной и таинственной торжественностью: *luceat cis*. Да, тотъ, кто написалъ эти не человѣческія первыя одиннадцать страницъ Реквиема, уже вступалъ въ вѣчный свѣтъ, испрашиваемый для мертвыхъ.

Такъ вотъ тѣ громадные плагіаты, тяжестью которыхъ Веберъ хотѣлъ раздавить противниковъ, которые, по его словамъ, гораздо болѣе чѣмъ онъ, оскорбляли Моцарта предположеніемъ, что Моцартъ подписалъ бы свое имя *подъ этими опытами молодости!!* Но что если Моцартъ вовсе не думалъ объ антифонѣ Генделя, если онъ даже можетъ быть не знать его! Вы сейчасъ будете судить объ этомъ. Переписывая объ цитаты, я вспомнилъ тему *Misericordias Domini*, которую Моцартъ, говорятъ, заимствовать у Эберлина¹⁵⁷, и вдругъ, о удивленіе! эта тема какъ разъ начало Реквиема:

Moderato.



¹⁵⁷ Это говоритъ аббатъ Штадлеръ.

Соотвѣтствіе здѣсь гораздо яснѣе, такъ какъ доходитъ до тождества въ партіяхъ пѣнія, т. е. въ самой темѣ и въ ея репликѣ въ квинту. Впрочемъ *Requiem aeternam* не больше походитъ на различныя фугированныя развитія *Misericordias Domini*, чѣмъ оба эти сочиненія на антифонъ Генделя. Какъ намъ говорилъ аббатъ Штадлеръ, тематическія данныя въ произведеніи фугированнаго стиля принадлежать всѣмъ, также какъ темы, предложенныя для академическаго конкурса. Итакъ, всякій разъ, какъ Моцартъ бралъ заимствованную тему, *болѣе трудную для обработки, чѣмъ самостоятельно задуманная*, онъ полагалъ, что она можетъ быть развита иначе и несомнѣнно лучше. Онъ не приложилъ бы ее къ дѣлу съ тѣмъ, чтобы написать хуже всѣхъ, уже употреблявшихъ ее.

Allegro № 1-го, т. е. fuga *Kyrie eleison* достойна медленнаго движенія, котораго она требуетъ по рисункамъ фигуръ въ 16-хъ и по отличающему ее высоко-торжественному характеру; но она представляетъ трудности исполненія, изъ которыхъ немногіе церковныя или другіе хоры вышли бы полными побѣдителями. Жаль, что смѣшное такъ близко угрожаетъ высокому въ этомъ шедеврѣ хоровой композиціи. Въ плохой или посредственной передачѣ *Kyrie* будетъ невыносимо, производя эффектъ больше чѣмъ двусмысленный. Я слышалъ его въ концертахъ нашего филармоническаго общества, исполненнымъ такъ, какъ можетъ быть нигдѣ въ Европѣ. Хоръ состоялъ изъ придворныхъ пѣвчихъ — къ этому прибавить нечего; оркестръ — изъ цвѣта нашихъ музыкантовъ и любителей-артистовъ; эффектъ вышелъ, какъ и слѣдовало ожидать, чудный. Моцартъ счелъ нужнымъ раздѣлить *Dies irae* на шесть музыкальных нумеровъ, не потому, чтобы объемъ и свойства текста требовали такого дѣленія, но чтобы ввести въ дивную молитву большее разнообразіе выраженій и формъ. Послѣ *Requiem* и *Kyrie*, этихъ образцовъ самаго возвышеннаго и ученаго церковнаго стиля, слѣдуетъ № 2, начало или какъ бы интродукція *Dies irae*. Написанный для хора, въ простомъ контрапунктѣ, *ré mineur, Allegro assai*, этотъ нумеръ внушительнаго и мрачнаго характера производитъ удивительный эффектъ, если хотите драматическій, но не театралный. Композиторъ избѣжалъ сходства съ театромъ посредствомъ церковныхъ каденцій періодовъ. Я уже объявилъ себя врагомъ формализма въ оперной и вообще во всякой музыкѣ, по причины, о которыхъ я уже говорилъ въ другомъ мѣстѣ, обуславливающихъ въ этомъ отношеніи для духовной музыки естественное исключеніе. Мелодическіе формулы, я подразумѣваю старинныя, здѣсь болѣе чѣмъ позволительны; онѣ необходимы, какъ обязательныя ферматы лютеранскаго хора. онѣ служатъ печатью XVI-го и XVII-го вѣковъ и болѣе всего придаютъ характеръ древности, неизмѣнности и святости, что прекраснѣе и существеннѣе всего изъ атрибутовъ церковной музыки.

Tuba mirum представляетъ контрастъ съ предыдущимъ нумеромъ; *Andante, si bémol majeur*, четыре соло, заключаемая квартетомъ солистовъ. Этотъ № 3 былъ уже признакъ самымъ слабымъ въ несравненномъ произведеніи; однако съ другимъ текстомъ и въ какой-нибудь ораторіи онъ былъ бы шедевромъ. Религія и смерть никогда не внушали музыканту мелодіи, которая была бы болѣе не отъ міра сего, чѣмъ теноровое соло; я никогда не забуду трепета слушателей, когда чудный голосъ Евсева¹⁵⁸ начиналъ на своихъ самыхъ лучшихъ нотахъ: *Mors stupebit*. Какое божественное очарованіе! Какая элегическая возвышенность! Но нужно согласиться, что со стиха: *Quid sum miser tunc dicturus*, которымъ начинается четвертое соло, свѣчи гаснутъ, запахъ ладана улетучивается и гробъ исчезаетъ; мы находимся уже не въ храмѣ Божиѣмъ. Это полное затменіе церковнаго стиля продолжается до конца *Tuba mirum*. Пятно въ 23 такта въ партитурѣ въ 118 страницъ (изданіе Брейткопфа и Гертеля). Подобная строгость невозможна при разборѣ церковной музыки нашего времени, даже самыхъ знаменитыхъ композиторовъ; за немногими исключеніями это значило бы ее уничтожить.

Но вотъ церковный стиль снова являється во всемъ своемъ величіи и высотѣ: *Rex tremendae majestatis, sol mineur, Grave*. Гаммы стремятся грознымъ униссономъ, трехкратное великолѣпное восклицаніе хора: *Rex! Rex! Rex!* подкрѣпляемое всѣми металлическими голосами оркестра, развѣ не показываетъ намъ трепета земли на колебленной оси и Царя славы, медленно нисходящаго съ

¹⁵⁸ Первый теноръ придворныхъ пѣвчихъ.

небесъ на крылахъ серафимовъ. Среди трубныхъ гласовъ звучитъ всемірная молитва, съ каноническимъ ходомъ, медленная, строгая и смиренная, вполне христіанская. Наконецъ грома Синая умолкають и къ стопамъ Судін несется послѣдняя мольба, послѣдній вопль гибнущаго человѣчества: *Salva me! salva me!* Заключение написано въ минорномъ тонѣ квинты для лучшаго соединенія съ слѣдующимъ номеромъ.

Recordare Jesu pie, Andante, fa majeur, для солистовъ, какъ *Tuba mirum*. Въ № 5-мъ текстъ *Dies irae* естественно требовалъ новаго контраста съ предшествовавшимъ: *supplici parce Deus! qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti*. Грѣшникъ надѣется на заслуги Креста и крови Господней, но эта надежда смѣшана съ раскаяніемъ и стыдомъ: *Ingisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus*. Какъ произведеніе искусства и науки, *Recordare* кажется мнѣ тѣмъ же въ вокальной музыкѣ, что есть увертюра Волшебной флейты въ инструментальной — чудомъ, не имѣвшимъ ни предшественниковъ, ни подражателей. По выразительности этотъ номеръ вполне духовнаго стиля и въ то же время восхитителенъ для слуха. Старинная ученость и современное благозвучіе вознесены до ихъ высшаго могущества и стремятся къ одной цѣли! Я напрасно искалъ у патріарховъ и ученыхъ Италіи и Германіи образца *Recordare*; я могъ быть увѣренъ, что его нигдѣ не найдется. Замѣтимъ прежде всего, что если отдѣлить вокальное пѣніе отъ инструментовки, то останется прекрасная вокальная музыка, пригодная для исполненія безъ оркестра во всякой церкви, гдѣ его не окажется. Но это замѣчаніе, хотя и важное само по себѣ, когда дѣло идетъ о духовномъ сочиненіи, можетъ относиться къ большинству номеровъ Реквіема, а равно и къ произведеніямъ другихъ авторовъ сочинявшихъ въ такомъ духѣ съ полнымъ пониманіемъ его законовъ. Еще болѣе замѣчательно то, что аккомпаниментъ *Recordare* самъ по себѣ безъ всякихъ дополненій, и лишь съ нѣкоторыми сокращеніями есть совершенный шедевръ инструментальной музыки, превосходная церковная интермедія для оркестра или органа, въ которой инструментальныя фигуры рисуются вполне независимо отъ партіи пѣнія. Главный ходъ послѣднихъ есть двухголосный канонъ въ секунду, или, говоря точнѣе, въ нижнюю септиму, чередующійся между контральто и басомъ съ одной стороны и сопрано и теноромъ съ другой. Это почти фугированный древній пѣвъ. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ слова требуютъ болѣе патетическихъ отбѣнковъ выраженія, мелодія облекается въ болѣе современную форму и голоса, соединяясь въ квартетѣ, исполняютъ съ удивительнымъ разнообразіемъ рисунка ансамбли и имитаціи въ свободномъ стилѣ. Среди всѣхъ этихъ вокальных ходовъ и комбинацій оркестръ работаетъ надъ совершенно иной фугой, въ сжатой имитаціи, съ многообразными темами, украшенной, любопытно вырѣзанной мастерской рукой, но исполненной прелести, изящества и плавной.

Время отъ времени fuga прерывается, чтобы уступить мѣсто простому аккомпанименту; затѣмъ снова басъ, всегда разнообразный и пѣвучій, преслѣдуетъ черезъ множество извилистыхъ мелодій и контрапунктическихъ развѣтвленій нить строгаго, упорнаго, безконечнаго размышленія, между тѣмъ какъ скрипки и альтъ вырисовываютъ другія мирныя и таинственные комментаріи на благоговѣйную молитву, произносимую пѣвцами. Эффектъ этой несслыханной комбинаціи между голосами и оркестромъ также чудесенъ, какъ и трудъ, который его производитъ. Подобно хоралу Волшебной флейты, *Recordare* повидимому происходитъ отъ древнѣйшей изъ всѣхъ формъ фигуральной музыки: *пѣнія по книгѣ*, т. е. *canto fermo* съ импровизированными партіями въ фугированномъ стилѣ; но кромѣ этого нѣтъ никакого соотношенія между этими двумя номерами; они даже діаметрально противоположны по характеру, а по построенію *Recordare* нельзя ни съ чѣмъ сравнить.

Грозные образы *Dies irae* достигаютъ высшей точки въ *Confutatis maledictis, Andante, la mineur*. По эффекту этотъ номеръ живо напоминаетъ послѣднюю сцену Донъ-Жуана, и менѣе всего походитъ на нее по идеямъ и стилю; это самая лучшая похвала № 7-му Реквіема. Какимъ бы леденящимъ ужасомъ ни было проникнуто произведеніе, особенно въ заключительномъ четырехголосномъ хорѣ, отсутствіе декламационныхъ формъ, каноническій ходъ и древнія окончанія сообщаютъ ему неизмѣнный отпечатокъ высокой церковной музыки. Какой геніальный штрихъ эта страшная фигура въ униссонъ, которая вздымаясь и падая, подобно гигантской волнѣ, разверзаетъ геенну огненную! Слыхали-ли вы когда подобную модуляцію, какъ въ повтореніи той

же фигуры, послѣ *Voca me cum benedictis*, сопрано и альты: *do mineur* и *sol majeur*, *sol mineur* и *ré majeur*, *ré mineur* и *la majeur*; минорные аккорды даютъ тонники, а мажорные – доминанты, и это въ быстромъ послѣдованіи, на каждое изъ четырехъ временъ такта, при инструментальномъ рисункѣ, приводящемъ въ трепеть. Басы хора и тенора, удваиваемые тромбонами, поочередно окружаютъ длинными фразами послѣдовательныя тональности, представляемыя этими парами аккордовъ. Что скажемъ мы наконецъ о *Voca me*, которое возвращается въ тоннику этого нумера, развивается въ имитациі, съ фигуральнымъ аккомпаниментомъ скрипки соло, являющимся какъ бы воспоминаніемъ *Recordare*. Невыразимая мелодія, таинственный цвѣтъ души, сраженный бурями дней гнѣва, наконецъ раскрываетъ свою трепещущую чашечку подъ лучами божественнаго милосердія. Весь оркестръ тихо ударяетъ заключеніе этого отрывка, исполняемаго *pianissimo*, хоръ, раздѣленный до тѣхъ поръ, соединяется: *Oro supplex*; смертельный холодъ проникаетъ въ жилы слушателя. Да, именно дыханіе могилы, само небытіе звучитъ въ ужасающемъ гармоническомъ или энгармоническомъ разложеніи и въ четырехтактныхъ, правильно падающихъ на свои каденціи, вокальныхъ періодахъ (настоящихъ привидѣній для слуха, по своей неожиданности), какъ будто хоръ живыхъ уже превратился въ прахъ, произнося послѣднія слова каждого стиха. Это выше всего высокаго! Ты помиловать, Боже, того, кто написалъ во славу Твою эту святую музыку; помилуй и насъ, когда часъ нашъ придетъ! Великую и великолѣпную картину *Dies irae* нельзя было закончить удачею, чѣмъ *Lacrimosa*, самымъ трогательнымъ изъ церковныхъ и свѣтскихъ хоровъ, носящимъ могучій отпечатокъ сокрушенія и ужаса, экзальтированной скорби и религіозной мольбы. Самъ Веберъ въ своихъ странныхъ сомнѣніяхъ и въ еще болѣе странной критикѣ остановился передъ *Lacrimosa*, хотя Зюсмейеръ выдаетъ этотъ хоръ за свой, начиная съ 9-го такта. Я не былъ бы такъ снисходителенъ. Рѣшившись разрушить Реквіемъ, нумеръ за нумеромъ, я нашелъ бы недостатки въ № 7-мъ, какъ и во всемъ прочемъ, и моя критика была бы не хуже многихъ другихъ. Я сказалъ бы, что элегическая, плавная и высокопатетичная мелодія *Lacrimosa* собственно говоря не есть церковная мелодія, и я сказалъ бы правду, которая есть рѣдкое исключеніе у писателей, рѣшающихся на такой отчаянный шагъ. Но сказавши это, я остерегся бы прибавлять, что торжественная важность ритма, *Larghetto*, ¹²/₈, оркестровыя фигуры, великолѣпное *crescendo* на слова *judicandus homo reus*, содѣйствіе тромбонъ, стонущихъ въ унисонъ съ вокальными партіями, вполне церковная гармонія, которая на *сильныхъ временахъ* замѣняетъ совершенные аккорды диссонансами съ задержаніемъ, и наконецъ чудная, церковная каденція *Amen*, отнимаютъ у мелодіи характеръ драматическаго паѳоса, который она могла бы имѣть съ другой инструментовкой, другой гармоніей, другимъ ритмомъ, и отнимаетъ его до такой степени, что если бы хоръ *Lacrimosa* раздался въ театрѣ, все равно на какія слова, то всякій слушатель съ хорошимъ вкусомъ былъ бы скандализованъ этимъ, какъ кощунствомъ. Станутъ ли отнимать у церковной музыки право вызывать благотворныя, святые слезы, которыя проливаются не для нашего удовольствія надъ воображаемыми несчастіями, но надъ нами самими, въ ожиданіи самаго вѣрнаго въ жизни — смерти!

Офферторія, т. е. молитва, непосредственно предшествующая въ латинской обѣднѣ предложенію хлѣба и вина, была раздѣлена на двѣ части: *Domine Jesu Christe* и *Hostias*; обѣ заканчиваются фугой *Quam olim Abrahae*. Аббатъ Штадлеръ уже говорилъ намъ, что католическіе композиторы по традиціи обрабатывали эту часть текста въ формѣ правильной фуги, а Реквіемъ Керубини доказываетъ намъ, что было въ обычаѣ повторять фугу для заключенія офферторіи.

Хоръ *Domine, Andante, sol mineur*, широко начатый въ мелодическомъ стилѣ въ хоровыхъ партіяхъ, но съ оркестровыми имитациями, печальный, евангельскій и грандіозный, представляетъ возрастающую сложность рисунковъ и при стихѣ: *Ne absorbeat eas Tartarus* рѣшительно переходитъ къ фугированному стилю, съ мощнымъ аккомпаниментомъ въ шестнадцатыхъ для контръ-темы вокальнымъ партіямъ. За хоромъ слѣдуетъ превосходный квартетъ солистовъ, также правильно фугированный, но на иную тему, что постепенно приводитъ не менѣе удивительную фугу *Quam olim*, начало которой отмѣчено вступленіемъ тромбонъ. Здѣсь обыкновенно *Andante*, назначенное для № 8-го, измѣняютъ въ *Allegro moderato*, и мнѣ кажется, что это правильно. Для исполнителей было бы трудно не увлечься порывомъ и необыкновеннымъ огнемъ фуги, самой внушительной и

патетичной изъ всѣхъ церковныхъ фугъ, мнѣ извѣстныхъ. Обработка контръ-темы, находящейся въ оркестрѣ, необыкновенно могуча; тема, заключенная въ двухъ вокальныхъ тактахъ, состоитъ, такъ сказать, изъ двойнаго восклицанія; *Quam olim Abrahae! Promisisti!* Развитие очень просто, но посмотрите, съ какимъ искусствомъ и гениальностью тема измѣняется въ вокальномъ басу (15-й и 28-й такты), чтобы вызвать трогательныя реплики въ верхнихъ голосахъ, и какъ единая идея пѣнія и единая идея инструментровки наполняютъ всю фугу непрерывно. Это цѣлое, въ которомъ детали незамѣтны, потокъ огненнаго вдохновенія, увлекающій васъ непреодолимо и тотчасъ протекающій.

Hostias есть *Larghetto, mi bémol majeur* и отличается превосходной мелодіей и отмѣннымъ, мы сказали бы благочестивымъ, выборомъ аккордовъ. Нельзя себѣ представить болѣе набожно — католической, болѣе свято — христіанской молитвы, чѣмъ № 9 Реквіема. Палестрина не написалъ бы иначе, если бы зналъ въ отношеніи гармоніи все, неизвѣстное ему. Однако, такъ какъ молитвы заупокойной службы всегда должны гдѣ-нибудь и чѣмъ-нибудь отличаться отъ всѣхъ другихъ церковныхъ молитвъ, то Моцартъ присоединилъ къ благолѣпному смиренію и глубокой набожности своего *Hostias* фразы патетическаго характера и болѣе современнаго оборота; но такъ какъ инструментальная фигура въ синкопахъ и очень скорого движенія, поставленная съ самаго начала, не измѣняется, то единство нумера остается неприкосновеннымъ, несмотря на увеличеніе выразительности въ вокальномъ пѣніи, которое впрочемъ скоро возвращается къ своему первоначальному характеру и заключается посредствомъ ферматы.

Я приглашаю читателей взглянуть на отрывокъ *Hostias*, подвергшійся критикѣ Вебера. Онъ чудесенъ, не болѣе и не менѣе. (Такты 23 — 33). Какимъ образомъ Веберъ не видалъ, что то, что ему угодно именовать безпорядочнымъ ходомъ, т. е. скачекъ черезъ октаву, столь обычный въ вокальной музыкѣ, въ этомъ мѣстѣ даже не долженъ быть очень чувствителенъ для слуха. Причина очевидна: мелодія находится въ оркестрѣ и инструментальная фигура, пробѣгая поочередно по всѣмъ интерваламъ аккорда, пополняетъ промежутокъ октавы, исполняемыхъ сопрано.

Я ничего не могу прибавить къ сказанному относительно *Sanctus* въ дополнительной главѣ перваго тома. Мелодическій рисунокъ, гармонія, модуляція, инструментровка — все велико, все поистинѣ свято въ нѣсколькихъ тактахъ *Adagio* и несомнѣнно № 10-й занялъ бы мѣсто между самыми выдающимися замыслами произведенія, если бы Моцартъ успѣлъ развить фугу *Osanna*.

Benedictus, написанный для пѣвцовъ-солистовъ и построенный на мелодіи, мало духовной въ отдѣльности, тѣмъ не менѣе совершенно возвращается къ церковному стилю учеными формами развитія: *Andante, si bémol majeur*. Идутъ-ли партіи однѣ или въ имитации, или тѣсными аккордами, онѣ все время очаровательно воспроизводятъ тематическія идеи и съ удивительнымъ разнообразіемъ. Посмотрите, напримѣръ, ходъ въ терцію между сопрано и теноромъ: это только ходъ въ терціяхъ и секстахъ, но онъ вызываетъ у васъ крикъ восторга. Въ общемъ, *Benedictus* есть молитва, мирная и трогательная по торжественности, рѣдкая по изяществу обработки и удивительный шедевръ многоголоснаго стиля. Это право слишкомъ хорошо для Зюсмейера.

Въ *Agnus Dei*, № 12-мъ и послѣднемъ, *Larghetto, ré mineur*, мы еще увѣреннѣе узнаемъ мастера по изобрѣтенію, чѣмъ узнали его въ предыдущемъ номерѣ по обработкѣ. Кто, кромѣ Моцарта, задумалъ бы возвышенную фигуру аккомпанимента, гдѣ дышетъ все величіе храма во дни печали и траура и все величіе смерти, освященной религіей. Кто еще, кромѣ композитора, писавшаго подъ диктовку самой смерти, нашелъ бы четырехголосныя фразы *Dona eis requiem*, и слѣдующіе за ними ритуриели. Ангелы, путеводители душъ, кажется молятся здѣсь за нихъ¹⁵⁹. При этомъ случаѣ умѣстно сказать вмѣстѣ съ основательнымъ и ученымъ критикомъ, Марксомъ въ Берлинѣ, что «если не Моцартъ написалъ *Agnus*, то написавшій его непременно долженъ былъ быть Моцартомъ».

Странное дѣло! повторяемъ мы. Зюсмейеръ, выдающій себя за автора *Sanctus*, высокаго сочиненія, въ десяти тактахъ *Adagio*, за автора *Benedictus*, сочиненія удивительнаго по меньшей мѣрѣ, и *Agnus*, сочиненія ангельскаго или даже божественнаго — этотъ же Зюсмейеръ избѣгаетъ

¹⁵⁹ Идея, что ангелы должны приводить къ Богу души умершихъ, выражена въ офферторіи: *sed signifer sanctus Michaël repraesentet eas in lucem sanctam*.

развивать фугу *Osanna*, великолѣпную тему которой онъ излагаетъ два раза, и дойдя до стиха *Agnus: Et lux aeterna luceat eis* (гдѣ долженъ бы начинаться новый нумеръ, согласно плану расположенія текста), Зюсмейеръ не находитъ ничего лучшаго, какъ повторить № 1-й съ 19-го такта и закончить произведение фугой *Kyrie eleison* на слова *Cum sanctis tuis in aeternum*. Я спрашиваю еще, не заключается-ли здѣсь сильнѣйшее и очевиднѣйшее изъ всѣхъ возможныхъ нравственныхъ доказательствъ, что Зюсмейеръ остерегся вставить хотя бы единственную не принадлежавшую Моцарту идею въ свой трудъ продолжателя или скорѣе разумнаго переписчика?

Такимъ образомъ, не смотря на отсутствіе матеріальныхъ доказательствъ въ пользу трехъ послѣднихъ нумеровъ Реквіема, Богъ не захотѣлъ, чтобы малѣйшее основательное сомнѣніе тяготѣло надъ произведеніемъ, служащимъ одной изъ лучшихъ твердынь его культа и блистательнымъ проявленіемъ его Провидѣнія въ ряду историческихъ правоученій.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Последнія шесть мѣсяцевъ жизни Моцарта были эпохой сверхчеловѣческой плодовитости и ангельскаго вдохновенія, сказали мы въ первомъ томѣ. Мы только что прибавили, говоря о Реквіемѣ, что смерть композитора занимаетъ въ лѣтописяхъ музыки почти такое же мѣсто, какъ и его жизнь. въ самомъ дѣлѣ, длинная агонія Моцарта отмѣтила печатью религіозной возвышенности или загробнаго идеализма всѣ произведенія, написанныя съ іюня до половины ноября 1791 года; Волшебная флейта и ея увертюра, Титъ и Реквіемъ; произведенія эти, судя по числамъ, начинаются отдѣльнымъ сочиненіемъ, *Ave verum Corpus*, написаннымъ 18-го іюня, которому мы не удѣлили отдѣльной главы, потому что оно содержитъ только 46 тактовъ *Adagio, ré majeur, 4/4*. По крайней мѣрѣ отмѣтимъ его здѣсь, какъ одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ религіознаго стиля. Эта молитва, поистинѣ ангельски-вдохновенная, не похожа на *Misericordias Domini* того же автора, гдѣ древній церковный напѣвъ и фуга составляютъ основные элементы, а также ни на одинъ изъ нумеровъ Реквіема. *Ave verum Corpus* имѣетъ очень простое, но мелодическое и хорошо фразированное пѣніе, безъ примѣси фуги или имитаций. На первый взглядъ вы скажете, что это вполнѣ современная музыка. Да, но она высоко-духовна, долженъ былъ я признаться самому себѣ, когда мы исполняли нумеръ въ одномъ благотворительномъ концертѣ въ нашемъ городѣ. Красота и святость сочиненія заключаются преимущественно въ его аккордахъ. Какая ученость гармониста нужна для достиженія этой дѣтской простоты, этой ангельской набожности! какая іерейская строгость и однако какое небесное блаженство! наконецъ какая вѣчная преграда между этимъ гласомъ церкви, достигшимъ высшей христіанской чистоты, и всѣми мірскими голосами, которые захотѣли бы подражать ему внѣ храма. Когда изъ священныхъ сводовъ *Ave verum Corpus* поднялся въ первый разъ къ обителю блаженныхъ, Палестрина могъ сказать себѣ: Слава Господу! дѣло мое завершено. Теперь и на землѣ поютъ такъ, какъ хоръ избранныхъ поетъ на небесахъ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Окончив мой трудъ, я привѣтствую и благодарю читателей, почтившихъ меня своимъ вниманіемъ до конца. Буду-ли я просить ихъ снисхожденія? Этотъ обычай весьма распространенъ между любителями, но какая мнѣ отъ этого будетъ польза? Любитель, пишущій плохо о вещахъ, которыхъ не знаетъ, или которыя слѣдовало бы знать лучше, конечно заслуживаетъ меньше снисхожденія, чѣмъ многіе люди ремесла, которые, за немнѣнимъ таланта къ игрѣ, пѣнію, сочиненію и преподаванію, бросаются на музыкальную литературу, какъ на единственное средство существованія, и становятся анонимными корреспондентами какой-нибудь газеты, тогда какъ мыслительный и писательскій талантъ отсутствуетъ въ нихъ наравнѣ съ талантами музыкальными.

Писать вещи, достойныя прочтенія, есть довольно общій долгъ для всѣхъ, работающихъ для печати; но не умереть съ голода есть другой долгъ, еще болѣе общій и настоятельный; объ этомъ какъ музыкальная, такъ и литературная критика не всегда думаетъ, произнося свои приговоры. Такъ какъ я къ несчастію не могу выставить подобнаго извиненія, то долженъ выслушивать правду, какъ и самъ искалъ и говорилъ ее. Одобреніе свѣдущихъ людей конечно очень польстило бы мнѣ; но я съ одинаковымъ удовольствіемъ приму доброжелательную критику, которая послужитъ къ исправленію въ моихъ собственныхъ глазахъ фактическихъ неточностей и ошибокъ сужденія, въ которыя я могъ впасть при такомъ обширномъ и сложномъ трудѣ. Интересъ сюжета, какимъ я его задумалъ, мнѣ кажется настолько великъ, что превыситъ даже интересы авторскаго самолюбія. Въ подобномъ сочиненіи герой есть все, біографъ — ничто. Если бы я добивался литературнаго или матеріальнаго успѣха, я не употребилъ бы десяти лѣтъ жизни, чтобы написать три тома, которые у насъ прочтутъ развѣ только съ полсотни знающихъ читателей; я не сталъ бы тратить на покупку книгъ и нотъ, на исполненіе и на другіе, связанные съ этимъ расходы, такихъ денегъ, которыя продажа книги никогда мнѣ не возвратитъ; наконецъ я не сталъ бы уменьшать шансовъ успѣха, и безъ того скромныхъ, оспариваніемъ нѣкоторыхъ любимѣйшихъ въ наше время музыкальных мнѣній.

Однако я, какъ и всѣ пишущіе, имѣлъ цѣль; если она будетъ достигнута, то доставитъ мнѣ такую же радость, какъ самый большой литературный триумфъ; эта цѣль не можетъ встрѣтить крупнаго препятствія въ частной критикѣ, могущей постигнуть мой трудъ, какъ бы обширна и заслуженна она ни была. Безкорыстное и глубокое убѣжденіе, и все болѣе освѣщавшійся и подкрѣплявшійся изученіемъ энтузіазмъ руководили моимъ перомъ. Я хотѣлъ сообщить моимъ читателямъ вѣрованіе, ставшее частью моего личнаго счастья; *доказать убѣдительными для всѣхъ доводами* высшее и единственное положеніе Моцарта на музыкальномъ Парнассѣ. Но не было-ли это вѣрованіе распространено, не была-ли эта цѣль достигнута задолго до появленія моей книги? не взялся-ли я за бесполезный трудъ?

Множество музыкантовъ, среди которыхъ мы съ удовольствіемъ отмѣчаемъ самыхъ ученыхъ теоретиковъ и величайшихъ композиторовъ нашей эпохи, безъ сомнѣнія воздають Моцарту должное ему поклоненіе; почти всѣ любители высшаго полета, по крайней мѣрѣ у насъ въ Россіи, къ чести своей, думаютъ о Моцартѣ то же, что думаютъ Керубини, Марксъ и Фетисъ; я знаю это; но мнѣ извѣстно также, что мнѣніе ихъ, основанное на доказательствахъ чувства и искусства, всегда спорныхъ по своей природѣ, еще не господствуетъ настолько устойчиво, чтобы мода не противопоставляла ему своихъ кумировъ; духъ партіи, ея исключительность, выражаемая въ рѣзкихъ приговорахъ, невѣжество, его нерѣшительность и трудность сказать что-нибудь, разрѣшаются общими мѣстами музыкальной критики. Это мнѣніе распространено настолько незначительно, что ежедневно приводятся сравненія къ полному ущербу Моцарта, котораго можно разумно сравнивать съ кѣмъ-нибудь другимъ только въ спеціальному отношеніи или въ какой-либо опредѣленной отрасли музыки.

Я надѣялся, что при сближеніи біографическихъ фактовъ и произведеній ихъ чудесное отношеніе всѣмъ бросится въ глаза; я хотѣлъ доказать, что характеръ и судьба Моцарта такъ же